
UNIVERSITY OF B.C. LIBRARY
3 9424 05126 331 4









ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES. HEFT 89.

BARTHÉLEMY MENN



BARTHÉLEMY MENN

EINE STUDIE

VON

A. LANICCA

MIT 12 LICHTDRUCKTAFELN



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1911





MEINER MUTTER



INHALTSVERZEICHNIS.



VORWORT.

In der Geschichte der Kunst sehen wir oftmals am Eingang einer Epoche, in Zeiten, wo die Elemente eines neuen Stils vorhanden sind, aber noch der Klärung bedürfen, Künstlererscheinungen von besonderer Art. Es sind Menschen, in welchen die entgegengesetzten Kräfte, deren die Zeit bedarf, vereinigt sind, starke Individualitäten, in denen das Gegensätzliche sich nicht befehdet, sondern zu einheitlichen starken Wirkungen führt. Solche Menschen haben jeweilen etwas Rätselhaftes, Unerklärliches an sich gehabt. Von Rätseln umgeben ist seit Jahrhunderten die Gestalt Leonardo da Vincis, denn in ihm verschwisterte sich der Reichtum einer intensiven Künstlerseele mit der ordnenden, forschenden und in ganz anderer Weise schöpferischen Verstandeskraft. Neben Leonardo gab uns die Renaissance des 15. Jahrhunderts — um nur die wichtigsten zu nennen — den Künstler und Gelehrten Alberti, den Maler und Theoretiker Dürer. Die Renaissance des 19. Jahrhunderts stellt verwandte Erscheinungen ihnen zur Seite. Hans von Marées, Ad. Hildebrand sind, wenn nicht dem Grade, so doch dem Wesen nach, jenen Großen ähnlich, denn auch sie haben zu ihrer Zeit ein Werk der Klärung getan, dessen Wirkung bis heute nicht abgeschwächt sondern eher gesteigert und befestigt worden ist.

In der Schweiz hat Barthélemy Menn, der Lehrer vieler jetzt lebender Maler, eine ähnliche Wirkung ausgeübt, wie jene Künstler: auch er hat die Einsicht in das Wesen der Kunst vertieft, auch er hat die Grundlagen neu entdeckt und zum Bewußtsein gebracht, aus denen ein Stil emporblühen kann.

Sein Name und seine Werke sind nur in einem kleinen Teil unseres Landes bekannt geworden. Wie Hans von Marées so hat auch Menn zu seinen Lebzeiten nur bei wenigen Freunden — meist Künstlern — Aner-

kennung gefunden. Das Publikum verstand ihn nie, unterstützte ihn nie durch seine Gunst und vergaß seinen Namen noch ehe er gestorben war.

Da die Wirkung seiner Lebensarbeit aber unverloren ist, und da sie für die Entwicklung der modernen Schweizerkunst große Bedeutung hat, dürfte es kein müßiges Unterfangen sein, das Werden und Schaffen dieses Künstlers zu verfolgen. Das Studium desselben bietet zwar Schwierigkeiten, die ich auch jetzt keineswegs als überwunden betrachte. War es schon nicht leicht, den komplizierten Reichtum dieser Künstlernatur zu sichten, so wurde diese Aufgabe noch erschwert durch die Unzugänglichkeit vieler seiner Werke.

Von den Bildern und Studien Menns habe ich ungefähr die Hälfte sehen können; in die 100 und mehr Notizbücher, die er mit gezeichneten und geschriebenen Beobachtungen angefüllt hat, sowie in seine pädagogischen Tabellen, konnte ich leider keinen Einblick gewinnen. Wenn ich mich dennoch, trotz des lückenhaften Materials nicht abhalten ließ, ihn zum Gegenstand einer Studie zu machen, so verdanke ich dies dem Umstande, daß die mir zugänglichen Werke auf die ganze lange Schaffenszeit Menns sich verteilen und vom ersten Oelbild bis zum letzten Pinselstrich des Meisters Auskunft geben; ferner der Erwägung, daß Menn heute in der Erinnerung vieler fortlebt, die von ihm wertvolle ungeschriebene Nachricht geben können, welche mit der Zeit nicht mehr der Vergessenheit zu entreißen wäre. Erleichtert wurde mir die Arbeit durch das freundliche Entgegenkommen von Verwandten, Verehrern und Schülern Menns, die mir ihre Kunstschätze gezeigt und die mich durch ihre Mitteilungen unterstützt haben. Ihnen allen spreche ich hiermit meinen warmen Dank aus. Mit besonderer Erkenntlichkeit gedenke ich auch meiner verehrten Lehrer und danke insbesondere Herrn Prof. Dr. A. Weese, der durch wertvolle Anregungen diese Arbeit gefördert hat, und den Herren Professoren R. Rahn, C. Brun und J. Zemp, die durch Wort und Schrift mir die schweizerische Kunst erschlossen und zu einer Quelle der Freude gemacht haben.

I.

ELTERN, KINDHEIT, DIE ERSTEN LEHRER UND DIE ERSTEN KÜNSTLERISCHEN VERSUCHE.

1815—1833.

Motto: «Entrez hardiment dans la réalité des choses».
(Menn.)

Im Jahre 1815, als die Republik am Genfersee ein Bundesglied der schweizerischen Eidgenossenschaft wurde, ist Barthélemy Menn daselbst geboren als ein Sohn des neuen, schweizerischen, demokratischen Genf.

Sein Vater, *Not (franz. Louis) Menn* war ein Romane aus dem Kanton Graubünden, seine Mutter *Charlotte Madeleine-Marguerite Bodmer*, eine Waadtländerin, deren Name auf deutschen Ursprung hinweist. Die Großeltern väterlicher- und mütterlicherseits waren Landwirte gewesen, die erstern in Schuls im Engadin, die letztern in Coinsins bei Nyon. Auf dem Lande und bei der Landarbeit sind die Eltern des zukünftigen Landschaftsmalers aufgewachsen.

Das Engadin war damals weit davon entfernt, die weltberühmte Fremdenstation zu sein, die es heute ist. Seine klare Luft und seine köstlichen Quellen waren noch nicht ein Heilmittel für Unzählige geworden. Keine berühmte Feder hatte die Eigenart seiner Natur und seiner Bewohner geschildert; noch hatte kein großer Maler die Schönheit jenes Erdenwinkels durch seine Kunst verherrlicht. Die regsame Bevölkerung jenes Alpentales fand nicht genug Betätigung für ihren Unternehmungs- und Fortschrittsgeist. Wer sein Glück machen und etwas dafür wagen wollte, der wanderte aus. Viele dieser romanischen Emigranten zogen nach dem Süden, besonders nach Italien und Spanien. Unter den Berufen, die sie in der Fremde betrieben war derjenige des Zuckerbäckers und Kaffeewirtes so häufig, daß man ihn mit einer etwas kühnen Ver-

allgemeinerung den «Bündnerberuf» genannt hat. Auch Not Jon Menn, geboren 1773, gehört zu diesen Auswanderern. Er zog jedoch nicht über die Alpen, sondern nach Genf, wo bereits einige Engadiner sich angesiedelt hatten. Dort übte er den Beruf des «pastizier» aus [1]. Und er hatte Glück. Bald war er Besitzer eines blühenden Geschäftes und eines eigenen Hauses, in das er «im Jahre 7 der einigen unteilbaren französischen Republik» [2] eine Gattin heimführte und in dem ihm vier Söhne erwuchsen. An den zwei ältern mußte er Kummer erleben. Sie starben noch zu seinen Lebzeiten und hinterließen, — wie der alte Mann schrieb — nichts als Elend und Waisen. Die zwei jüngeren hingegen, Henri und Barthélemy, waren die Freude seines Alters. In spätern Jahren, als das Geschäft ihm eine Last zu werden begann, verkaufte er es und ruhte sich aus in einem otium cum dignitate. Dazu, seine Mußezeit mit edler Betätigung auszufüllen, war er besser geeignet, als man es bei dem geschäftigen «pastizier» vermutet haben mochte. Seine Interessen waren niemals ausschließlich auf das Geschäft oder die Familie beschränkt geblieben. Not Menn war ein eifriger Patriot. Er hing mit Liebe an seiner Heimat, seinen Landsleuten, seiner romanischen Muttersprache. Obwohl er in der Fremde alt geworden war, und obwohl er dem Wunsche nicht Raum gab, die Gegend wiederzusehen, die ihm im Lichte seiner Jugenderinnerungen über alle andern schön erschien, so lebte er doch im Geiste viel in seiner Heimat und sann darauf, wie er ihr dienen könnte.

Ein Dokument seiner Heimatliebe ist der von P. Lansel veröffentlichte Brief [3], den Menn 1845 dem Gatten einer Nichte, dem Schulmeister Cla Sarott, nach Schuls sandte. Er handelt zunächst von einer Erbschaftsangelegenheit, welchem Umstande wir vermutlich die Erhaltung des Briefes verdanken. Dann aber, nachdem die Interessen mit Feinheit und Wohlwollen abgetan sind, redet der Freund, der Engadiner, der Patriot. Er erkundigt sich nach allem, was zum Fortschritt seiner Heimat getan wird. «Ich hege die Hoffnung, — schreibt er — daß unsere Landsleute später einmal einsehen werden, daß man auch im Vaterland zu Wohlstand gelangen und glücklich werden kann, und daß man es nicht nötig hat, auszuwandern, in der Fremde gegen tötliche Krankheiten anzukämpfen, und dabei nicht einmal die Gewißheit zu haben, daß man auch wirklich «Blutzger» verdienen wird. Aus diesem Brief erfahren wir auch etwas über die literarische Betätigung des alten Mannes. «Ich unterhalte mich — so schreibt er —

[1] Fogl d'Engiadina, 26. Februar und 5. März 1910.

[2] E. Bodmer Barthélemy Menn, Peintre. In «Nos Anciens et leurs Oeuvres» 1902, pag. 67.

[3] Fogl d'Engiadina, 22. Oktober 1910.

in meinen alten Tagen mit der Lektüre verschiedener Bücher, die im Romanisch unseres Unterengadins geschrieben sind und mit der Uebersetzung kleinerer Werke in der Art derjenigen von Oswald.»

Menn hatte, wie später sein Sohn, nur ein kleines Publikum, für das er arbeitete. Zu seinen Lebzeiten ist nichts von alledem, was er mit Bienenfleiß zusammengetragen hat, veröffentlicht worden. Wenigstens ist bis heute nichts Gedrucktes von ihm bekannt[1]. Romanische Zeitungen, die seine Artikel und Uebersetzungen hätten aufnehmen können, gab es damals noch nicht. So begnügte er sich denn damit, sie jenem Verwandten Cla Sarott zukommen zu lassen. Bei einem Schullehrer waren sie unter jenen Verhältnissen nicht am schlechtesten aufgehoben. Unter den Manuskripten Menns befinden sich Erzählungen aus dem Volke für das Volk Artikel über Landwirtschaft, zu deren Hebung im Engadin Menn gerne beigetragen hätte, ferner eine Uebersetzung des «Emile» von Rousseau, ein Traktat über Astronomie u. a. m., alles in romanischer Sprache. Den Selbstwert dieser Schriften wird eine berufenere Feder schildern. Innerhalb dieser Studie gewinnen sie, schon allein durch ihre Gegenstände, eine gewisse Bedeutung; denn durch den Interessenkreis des Vaters wird mancher Zug in seinem Sohne Barthélemy erklärt. Der starke pädagogische Hang des letztern, seine Bemühung um den Jugendunterricht, sein Interesse an Fragen der Volkswohlfahrt, seine philosophischen Spekulationen, in welchen Mathematik und Astronomie eine große Rolle spielen, — dies alles finden wir bereits in der geistigen Struktur und Kultur des Vaters vorgebildet.

Neben diesem Erbteil von väterlicher Seite dürfen wir dasjenige der *Mutter* nicht vergessen, die auf den Sohn ihr impulsives französisches Temperament übertragen hat.

Frau Menn war eine äußerst lebhafte, gebieterische, manchmal heftige Frau. Wenn man ihr Bildnis, von der Hand des Sohnes gemalt, mit demjenigen ihres Mannes vergleicht, so kann man über den Gegensatz der beiden Naturen nicht im Zweifel bleiben. Im Antlitz von Menns Vater zeigt sich die Arbeit des Gedankens, im Bildnis der Mutter die frauenhafte Unmittelbarkeit, die durch das Gedankenleben nicht gestört, aber auch nicht veredelt wird. Frau Menn besaß nicht die Bildung ihres Gatten. Sie lebte ausschließlicher dem Geschäft als dieser und fand nicht genügend Zeit, um sich der Erziehung ihrer Kinder zu widmen. Die zwei jüngeren wurden in einer Pension versorgt, damit sie neben der Schule die nötige

---

[1] Die Nachrichten über Not Menn verdanke ich dem Kenner romanischer Literatur, P. Lansel, dem ich hiermit für seine schriftlichen und mündlichen Mitteilungen meinen besten Dank ausdrücke.

Aufsicht und Anleitung hätten. Ein gewisser Mangel an mütterlicher Zärtlichkeit und Fürsorge dürfte nicht ohne Einfluß auf den Charakter Barthélemys geblieben sein, denn frühe hat dieser gelernt, ein warmes, sensibles Gemüt hinter scheinbarer Kälte zu verbergen, und eine herbe Verschlossenheit ist ihm fast zur zweiten Natur geworden, so daß nicht jedermann unter diesem Schutzvisier sein wahres Gesicht erkannt hat.

An der *geistigen Ausbildung* des jungen Menn ist hingegen nichts versäumt worden. Mit einem bewundernswerten Verständnis hat der Vater darüber gewacht, daß der Knabe seiner eigenen Natur gemäß sich entwickeln konnte. Früh schon zeigte dieser einen ausgesprochenen Hang zum Zeichnen und eine ebenso ausgesprochene Abneigung gegen alles Bücherwissen. Was Form und Farbe hatte, lebte für ihn, alles andere erschien ihm tot und ließ ihn absolut gleichgültig. In späteren Jahren erzählte er darüber einem Freunde, Léon Guinand, folgendes:

«In der Schule gaben uns die Lehrer mündliche Erklärungen ohne irgend welche Veranschaulichung; ich sah nichts und behielt deshalb auch nichts im Gedächtnis. Sie diktierten uns Uebungen und ganze Seiten aus der Geschichte; ich schrieb mechanisch nach, ohne zu verstehen; das alles war kalt und tot. Die Schrift, diese Häufung konventioneller Zeichen, die keine Uebereinstimmung mit den konkreten Dingen haben, von denen sie weder die Form, noch die Bewegung, noch die Farbe wiedergeben, war mir peinlich. Sobald ich hingegen die Schulstube hinter mir hatte, beseelte sich alles um mich her; die Pflanzen lebten, die Kameraden, die Vorübergehenden, alles bewegte sich; ich lief rings um die Häuser, um ihre Höhe, ihre Tiefe zu erfassen; ich betrachtete ihre Türen, ihre Fenster und konstatierte die Aehnlichkeit oder die Verschiedenheit ihrer Formen. In diesen Momenten war ich voller Freude. Immer mehr haßte ich den Wort- und Buchstabenkram, der kein Abbild der Dinge ist, — sowie den Zwang, alles auswendig lernen zu müssen, was man uns vorsagte, — bis zu dem Tage, der leider etwas spät kam, wo ich mit dem Bleistift in der Hand anfing, die Dinge, die ich sah, nicht zu schreiben, sondern zu beschreiben (d. h. zu zeichnen). Von jenem Tage an war ich erlöst, ich verstand, ich lernte[1].»

Menn war ein echtes Kind seines Jahrhunderts, war wie dieses mit all seinem Sinnen auf die Erkenntnis der sichtbaren, greifbaren, nachweisbaren Wirklichkeit gerichtet. «Positivistisch» war seine ganze Veranlagung. Die Wahrheit der fünf Sinne war schon für den Knaben alles Wissens Anfang. Durch Sehen und Zeichnen wollte er lernen, nicht

[1] L. Guinand: Notice sur B. Menn, artiste et educateur. Genf. Imprimerie Jarrys 1893, pag. 6 und 7.

durch Hören und Lesen. Nur wenn er ein Ding mit den Augen wahrnehmen, oder wenn er dessen Formen auf Papier, in Ton oder wie immer es möglich war, nachbilden konnte, nur dann wurde es ihm faßbare Wirklichkeit und ein Gegenstand des Interesses. Auch auf Menn kann das Wort Anwendung finden, mit welchem der Maler Carrière die Eigentümlichkeit seiner Veranlagung bezeichnet hat: «La forme extérieure des choses est le moyen de compréhension que la nature m'impose.

Um für eine solche Veranlagung *in der Schule* Verständnis zu finden, hätte Menn wenigstens ein Jahrhundert später geboren werden müssen. Bei seinen Lehrern galt er als ein «fruit sec», von dem nichts Gutes zu erwarten sei. Sie sahen einen Widerspenstigen, einen «révolté» in ihm und verwiesen ihn zu den Unfähigen in die letzte Bank. Glücklicherweise ist der Vater an seinem Sohne nicht irre geworden. Der alte Menn war nicht umsonst ein Kenner Rousseaus. Als er des Knaben Lust am Zeichnen sah, ließ er ihm, noch ehe er richtig Schreiben gelernt hatte, von einem Zeichenlehrer und später von einem Maler Unterricht erteilen und schließlich dispensierte er ihn vollends vom Besuch des «Collège latin», das seinen Neigungen so sehr zuwider war. Menn konnte nun seine ganze Zeit der Kunst widmen und sein Vater verfolgte mit freudigem Interesse seine Fortschritte auf der neuen Bahn. Als der Kunstschüler seine erste Studienreise als Landschaftsmaler machte, da ließ es sich der alte Vater nicht nehmen, ein Stück Weges mit ihm zu wandern und ihm selbst den Malkasten nachzutragen. In Thonon trennten sich die beiden. Der Jüngling zog weiter am savoyischen Ufer des Leman; der Vater wandte sich nach Genf zurück; auf dem Heimweg wird er es sich schwerlich versagt haben, die schönsten Zukunftspläne für seinen Sohn zu schmieden.

Die äußere Erscheinung des jungen Menn war dazu angetan, die kühnsten Hoffnungen des Vaters zu begünstigen. Sein Sohn war hoch gewachsen und kraftvoll gebaut. Sein rhythmischer Gang und die Elastizität seiner Bewegungen kündeten ausdauernde Energie an. Das Antlitz war vom frischen Rot der Gesundheit übergossen. Blondes Haar umrahmte es und blaue Augen leuchteten darin und drangen mit klarem Blick in die Ferne. Dieses junge Leben schien geeignet zu sein, um zu wachsen und zu reifen, sei es auch im heißen Sonnenbrand und in heftiger Stürme Erschütterung. Eine feinsinnige Dame, die Mutter des Bildhauers Hugues Bovy, in deren Hause Menn ein gern gesehener Gast war, hat ihn mit anmutiger Symbolik «ihr Kornfeld» genannt, indem sie sein Haar mit den reifen Aehren, seine Augen mit den Kornblumen und seine vollen roten Lippen mit dem blühenden Mohne verglich.

Wir wenden uns Menns *Studien* und seinen *Erstlingswerken* zu.

Den ersten Unterricht im Zeichnen erhielt er von Jean Dubois[1] (1789—1849), dem Vater des Schriftstellers und Malers gleichen Namens. Dubois gehörte zu jenen handelsbeflissenen Schweizerkünstlern, die damals, durch die aufblühende Fremdenindustrie begünstigt, in großer Zahl ihre bescheidene, etwas handwerksmäßige Tätigkeit entfalteten. Er verfertigte Veduten in Guache und in kolorierten Stichen und zeichnete typographische Karten und Panoramen zum Gebrauch der Reisenden und Touristen. Wäre Menn längere Zeit sein Schüler gewesen, so hätte er vermutlich, als ein zweiter «grüner Heinrich», ähnliche Erfahrungen machen müssen, wie sie dem Helden von Gottfried Kellers Roman im Züricher Maleratelier beschieden waren.

Menns zweiter Lehrer, war der damals berühmte Genfer Porzellanmaler Abraham Constantin[2] (1785—1855). Da dieser 1826 zum Direktor der Porzellanfabrik in Sèvres ernannt wurde und nach Frankreich übersiedelte, ist anzunehmen, daß er schon vor diesem Zeitpunkt den noch nicht 12jährigen Menn unterrichtete. Constantin pflegte eine graziöse Luxuskunst, die Email- und Porzellanmalerei. Sein Streben ging darnach, in einer unerreicht dastehenden feinen Technik die Meisterwerke der Hochrenaissance in Miniatur auf sein glattes Material zu übertragen. In dieser Reproduktionskunst hatte er es in der Tat weit gebracht. Nur selten führte er hingegen eigene Kompositionen aus. Raphael hatte in seinen Augen das letzte Ziel schon erreicht. Warum in einen beschämenden Wetteifer mit ihm treten wollen? Die reproduzierende Kunst dieses Hofmalers, seine schmeichlerische Technik, seine unbedingte Abhängigkeit von Raphael und der Antike, die er versüßlichte, waren kaum geeignet, den Wirklichkeitshunger des jungen Menn zu befriedigen, noch ihm die zeichnerische Grundlage zu geben, nach welcher er verlangte, um darauf weiterbauen zu können.

Menn trat nun in die städtische Zeichenschule ein, die nach ihrem Lokal, einem ehemaligen Kloster, die «Ecole du Calabri» genannt wurde[3] Sie stand unter der Leitung der «Gesellschaft zur Förderung der Kunst», war aber weniger eine Kunst- als eine Industrieschule. Kaum ein Drittel der Schüler wurden Künstler; die übrigen gingen — wie es in einem Bericht heißt — zu einem «solideren Handwerk» über. Sie wurden Maurer, Architekten, Gipser, Zimmerleute usw. Als Menn eintrat, war

[1] S. Schweizerisches Künstlerlexikon.

[2] S. Schweizerisches Künstlerlexikon.

[3] [illegible] «Les Écoles de dessin au Calabri», in «Nos Anciens et leurs Œuvres» [illegible].

diese Schule ein recht bescheidenes Institut und nicht zu vergleichen mit der heutigen Kunstschule, die aus ihr hervorgegangen ist.

Menn, der die humanistischen Studien an den Nagel gehängt hatte, ergriff nun mit Eifer jede Gelegenheit zu seiner künstlerischen Ausbildung. Außer den Zeichenkursen besuchte er die Modellierklasse und neben dieser, unabhängig von der Schule, das Atelier von Léonard Lugardon. Von dem Erfolg seines Fleißes zeugen mehrere Preise, die ihm für Aktzeichnen und für eine Modellierarbeit zuerteilt wurden. Die Beschäftigung mit der Plastik ist besonders charakteristisch für Menns Anfänge und für seinen künstlerischen Instinkt.

Als Kind war er schrittweise um die Häuser gegangen um ihr Volumen, ihre Raum- und Proportionswerte zu erfassen, jetzt, wo er als Schüler in die Klasse des Bildhauers Dorcière eintrat, folgte er einem ähnlichen Bedürfnis seiner Natur. Ihm genügte, beim Nachbilden der Wirklichkeit, die flächenhafte Zeichnung nicht; er wollte ein raum- und körperhaftes Abbild unter den Händen spüren. Der Tastsinn der Hand mußte ihm gleichsam die Richtigkeit seines Auges bestätigen. Der rein visuelle Eindruck von Linie und Farbe verlangte bei ihm nach einer Ergänzung. Menn war kein beglückter Schauer, noch weniger ein Visionär. Als ein Positivist, ein Wirklichkeitsmensch, suchte er Erklärung und Beweis für seine Eindrücke — selbst auf die Gefahr hin, diese zerstören zu müssen.

Léonard Lugardon (1801—1884) war in den 20er und 30er Jahren einer der besten Zeichner und jedenfalls der beste Zeichenlehrer in Genf. Er vertrat eine modernere Richtung als Constantin und die übrigen Klassizisten, ohne deshalb ein echter Romantiker zu sein. Wie Ingres, der sein Lehrer war, nimmt auch Lugardon eine Zwischenstellung ein innerhalb der zwei wichtigen Strömungen, in denen sich die Kunst seiner Zeit bewegte. Nur gelang es ihm nicht, wie dem Pariser Meister, für sich selbst Partei zu bilden und einen eigenen ausgeprägten Stil zu schaffen. Seine großen Kompositionen leiden denn auch unter einer gewissen Zwiespältigkeit. Dem Motiv nach sind sie ein Ausdruck der patriotischen und religiösen Begeisterung, welche die Romantik in den Gemütern entfachte; aber in der Formgebung sind sie durchaus abhängig von der neoklassischen Schulregel. Vertieft man sich hingegen in seine Zeichnungen, so erkennt man den Halbakademiker kaum wieder; denn als Zeichner in seinen Studien und Skizzen, steht er auf dem Boden der neuen Zeit, in ihnen zeigt er sich als ein temperamentvoller Realist; hier hat er Unmittelbarkeit, Kraft und Wahrheit.

Diese Vorzüge machten ihn zu einem ausgezeichneten Lehrer und Menn konnte gerade bei ihm am ehesten finden, was seine künstlerische

Veranlagung brauchte, nämlich: **die ungescheute Wahrhaftigkeit gegenüber der Natur und eine nicht kleinliche Auffassung derselben.**

Lugardon ist vor allem Historien- und Porträtmaler gewesen. Auf dem Gebiete des Figurenzeichnens war er Menn nützlich und bereitete ihn auf seine spätere Lehrzeit bei Ingres vor. Inbezug auf die Landschaft, zu der sich Menn früh hingezogen fühlte, konnte Lugardon ihm wenig bieten. Hier war Menn zum großen Teil sich selbst überlassen. Seine ersten Werke, — es sind Landschaften — muten denn auch wie tastende, unbeholfene Versuche an, die Sprache der Natur in Gemälde zu übersetzen.

Zu den Arbeiten, die Menn als Schüler Lugardons ausführte, gehört eine Landschaft[1], in welche der Lehrer selbst (nach Menns Aussage) die Staffage gemalt hat. Das Bild fällt durch den dunkelbraunen, farbenarmen Ton ganz aus dem Rahmen von Menns späterer Landschaftskunst. Es erinnert an die Zeit, wo es in Genfer Ateliers Sitte war, niederländische Landschaften zu kopieren, wozu man Stiche, Radierungen und auch Originale benützte, deren es in Genfer Sammlungen eine beträchtliche Anzahl gab; freilich waren nicht alle erstklassig und nachahmenswert. In der Ausführung von Menns erstem Oelbild macht sich die Macht der Tradition geltend, aber in der Auffassung des Motivs, das zwar für die Gestaltungskraft des Anfängers viel zu hoch gegriffen ist, kündet sich ein kecker Wille an.

Wir sehen in dieser Landschaft einen Berg mit bewaldeter Kuppe und steilen Abhängen, der groß und schräg in das Bild gestellt ist. Düster droht der Himmel und schwarze Wolken lagern sich auf dem Rücken des Berges. Nichts Lokales macht sich hier geltend und wenig, was auf eigene Beobachtung der Natur schließen läßt.

Das Gleiche gilt von einer andern, ebenfalls in braun-grau gehaltenen Landschaft[2]. Auch hier scheint es, als hätte der Künstler irgend einen holländischen Kupferstich zur Vorlage genommen, statt die lebendige Natur. — Die technischen Mängel und besonders die trübselige Farbe lassen diese Erstlingswerke unbedeutend erscheinen. Glücklicherweise verharrte Menn nicht lange in dieser Sackgasse niederländischer Nachahmerei, sondern fand den Weg zur großen Meisterin der Kunst: zur Natur.

In der Landschaft «Kühe am See von Annecy»[3] gibt er bereits selbstgeschaute und selbstempfundene Natur. Freilich wählt er das Motiv

[1] Im Besitz von Frau C. Guinand, Genf.
[2] Im Besitz von Frau Guinand.
[3] Im Besitz von Frl. Scherer, Genf.

noch so, wie es ein Paul Potter gewählt haben würde. Im Vordergrund ein Streifen grüne Weide und ein paar Kühe, die zu einer wohlkomponierten Gruppe vereinigt sind; ein zackiger Fels markiert die Silhouette des Vordergrundes. Alles was jenseits desselben liegt, ist als lichteste Fernsicht gegeben. Die Ausführung hat freilich mit einem echten Potter wenig oder nichts gemein. Die Landschaft ist nicht, wie in den Bildern des Niederländers, in eine weiche Atmosphäre hineingebettet, in die der Blick stufenweise hineingeführt wird, bis er sich im Luftreich träumend verliert. Die Landschaft Menns ist mehr gezeichnet als gemalt; es fehlen die Uebergänge vom dunklen Vordergrund zur zarten Ferne. Wenn eine Ueberleitung vorhanden ist, — und wir sehen sie in der Tat in der kleinen Barke, die den Blick ans Ufer des Sees zieht — so ist sie nicht durch malerische, sondern durch zeichnerische, lineare Mittel herbeigeführt. Ueberhaupt tritt die L i n i e hier noch unverhüllt hervor. Der Pinselstrich als solcher hat keine Ausdruckskraft. Er ist noch kein künstlerischer Faktor geworden. Die Farbe ist ein glatter, kompakter Ueberzug, der nicht unharmonisch, aber etwas langweilig wirkt, wie in den zeitgenössischen neoklassischen Landschaften überhaupt. Das Bild vom Annecy-See zeigt also den merkwürdigen Anachronismus, daß ein niederländisches Motiv im glatten, skulpturalen Stil des Klassizismus vorgetragen wird.

1832 hatte der 17jährige Menn zwei «Landschaften mit Tieren» im Genfer Salon ausgestellt. Die Landschaft vom Annecy-See dürfte eines dieser Bilder sein. Sie wäre demnach bereits v o r dem ersten Pariser Aufenthalt entstanden, der uns im folgenden Kapitel beschäftigen wird.

II.

DER ERSTE AUFENTHALT IN PARIS. INGRES.
1833—1834.

Im Jahre 1833 zog Menn nach Paris, um im Atelier von Jean-Auguste-Dominique Ingres (1778—1867[1]) seine Studien fortzusetzen.

Damit kam er zum erstenmal unter die Führung eines wirklich großen Künstlers. Ingres stand damals auf der Höhe seines Könnens und seines Ruhmes. Als Porträtmaler hatte er eben (1832) eines seiner Meisterwerke, das Bildnis von Bertin, vollendet. In der Historienmalerei hatte er sich schon 1824 durch «Das Gelübde Ludwigs XIII.» einen Namen erworben, dem der Mißerfolg der «Apotheose Homers» keinen Eintrag tat und den er jetzt durch ein Werk, dem er sein Bestes an Geist und Kraft und Können widmete, «Das Martyrium des heiligen Symphorion» (1834), zu befestigen hoffte.

Ingres ist nicht nur zu seinen Lebzeiten, sondern auch nach seinem Tode, und bis in unsere Tage eine vielumstrittene Künstlererscheinung geblieben. Seine Zeitgenossen zählten ihn bald zur romantischen, bald zur klassischen Partei und stempelten ihn abwechselnd zum Führer bald der einen, bald der andern Richtung. Ingres genoß höchste Gunst, und kostete bitterste Ungerechtigkeit. In Glück und Unglück aber stand er fest und folgte unentwegt seinem eigensten Genius. Seine Kunst läßt sich keiner der herrschenden Richtungen angliedern, sondern will aus sich selbst, aus ihrer eigenen Entwicklung heraus erklärt sein. Ingres war nicht der «kalte Akademiker», der Epigone der Davidschule, der Neoklassiker, als den man ihn öfters ausgegeben hat, aber er gehörte ebensowenig zur romantischen Gegenpartei, den Koloristen, den Helldunkelmalern, den Stimmungskünstlern.

[1] Die Daten für Ingres sind der Biographie von Jules Momméja entnommen.

Seine Anfänge wurzeln im Klassizismus der napoleonischen Zeit. Ingres war ein Schüler Davids. Ein glücklicher Instinkt aber trieb ihn, nicht bei den Vorbildern dieses Meisters stehen zu bleiben, sondern sich mit dem Studium griechischer Werke zu befassen und sich besonders in die Linienkunst der griechischen Vasenmalerei zu vertiefen. Auch orientalische Werke, die ihm den Geist der Arabeske offenbarten, ließ er nicht unbeachtet. So tat Ingres einen ersten Schritt auf dem Pfade, welcher erst viel später, durch die Kenntnisnahme und Verbreitung der japanesischen Kunst, zur gangbaren Straße geworden ist. Auf diese Weise ergänzte Ingres die einseitig plastische Kunstanschauung, wie sie im Atelier von David großgezogen wurde. Indem er auf das wichtigste Element aller Flächenkunst, auf die Linie zurückging, verjüngte er seine eigene Kunst und, nachwirkend, auch diejenige seiner Zeit, die angefangen hatte, phrasenhaft und theatralisch zu werden. Das Bedürfnis, zu den Quellen alles Kunstschaffens zurückzukehren, führte Ingres auch zu den Primitiven. Lange bevor die englischen Praeraphaelisten es zur Mode gemacht hatten studierte Ingres die Kunst des italienischen Quattrocento. Giotto und fra' Angelico befriedigten sein Auge, das die einfach-große, sprechende Linie suchte. Bilder wie «Jupiter und Thetis» oder «Francesca da Rimini» legen von diesem Studium beredtes Zeugnis ab. Später hat sich Ingres von den Primitiven abgewandt und Raphael zu seinem Herrn und Meister erkoren. Aber, wie Raphael selbst ein Erbe der gotischen Linienkunst des Quattrocento war, so baute auch Ingres seine spätere klassizistische Kunst auf die primitive Linienkunst auf, die er bei den Griechen und Florentinern kennen gelernt hatte. Der Kritik, die seine mittelalterlichen Tendenzen belächelte und tadelte, hielt er stolz entgegen: er sei kein Nachahmer jener Künstler, sondern habe nur aus dem Studium derselben mehr Vorteil zu ziehen gewußt als andere. — Nicht nur in der Gesamtanlage, sondern auch in der Ausführung seiner Bilder hat sich Ingres den Primitiven genähert. Keiner seiner Zeitgenossen hat den Pinsel mit größerer Sorgfalt und Geduld gehandhabt, keiner das Detail mit größerer Ehrfurcht vor der stofflichen Erscheinung der Dinge wiedergegeben. Nur in den Werkstätten der gotischen Meister, wo Kunst und Handwerk eins waren, wurden solche Monstranzen und Waffen und kunstvolle Gewebe gemalt, wie sie im Bilde der «Jeanne d'Arc au Sacre de Charles VII» die Feierlichkeit der Darstellung erhöhen. Trotz der altmeisterlichen Ausführung ist Ingres nie kleinlich, nie ein geistloser Nachahmer des Sichtbaren geworden. Beim Schöpfer der «Apotheose Homers» ist die Kunst keine Kopie der Wirklichkeit, sondern ein Zwischenglied, das die Welt des Sichtbaren mit der Welt des Unsichtbaren verbindet. Ingres sucht nach jener Schönheit, die man

nur mit vertieftem und vergeistigtem Blick wahrnehmen kann, die ewig jung und ewig gleich über den Zufällen der Stunde steht, und die, gleich den olympischen Göttern, aus ihrer eigenen Welt herablächelt in das Reich des Wechsels und der Vergänglichkeit.

So hatten die Alten, so einige Meister der Renaissance, die Kunst erfaßt. Diese wurden für Ingres die Führer, denen er sich unbedingt anvertraute. «Die Alten lehren uns alles», schreibt er, «auch ist es gar leicht und wohltuend, sie zu lieben. Sind sie doch so schön und besitzen sie doch in so hohem Maße die göttliche Weisheit, die wahre Vernunft! Es scheint, als hätte Gott selbst, zu unserm Heil, sie inspiriert.» Auch für Raphael hat er begeisterte Worte. Dieser Künstler erscheint ihm «strahlend in Schönheit, als ein wahrhaft göttliches Wesen, das zu den Menschen herabgestiegen sei».

Das Hineinschauen in eine Welt abgeklärter Schönheit ist für Ingres zu einem zweiten Sehvermögen geworden. Hinter jedem Naturbild findet er spontan dessen reineres Urbild wieder. Was er auch malt, — es braucht keine Madonna und keine Göttin zu sein, sondern irgend eine Aktfigur oder ein Porträt — immer drängt sich etwas von seiner höheren Vision in das Bild und verleiht diesem eine allgemeinere Bedeutung und «den reinen und bestimmten Stil, ohne den kein Werk Schönheit besitzen kann». [Ingres.]

Durch diese Auffassung der Kunst, die im Individuum den Typus durchschimmern läßt, schließt sich Ingres der klassischen Richtung an, und steht im Gegensatz zur Romantik. Ingres bleibt Lateiner durch und durch. Die nordische Nebelwelt hat keine Macht über sein Gemüt, und die Krankheit des Jahrhunderts, — die Weltmüdigkeit und das Sehnen nach allem was unbegrenzt und unerfüllbar ist, — hat ihn nicht ergriffen.

Für die brennenden Fragen, welche die junge Generation beschäftigten, hatte er wenig Verständnis. Eigenwillig und unentwegt war er seinen eigenen, durch Talent und Charakter ihm vorgeschriebenen Weg gegangen. Dabei hatte er sich von der herrschenden Tradition entfernt, aber er war auch dem Streben der Zeitgenossen fremd geworden. Fast einsam, aber in sich gefestigt, steht er zwischen den zwei Kunstrichtungen seiner Zeit: der absterbenden *klassisch-aristokratischen Kunst* des 18. Jahrhunderts und der machtvoll emporstrebenden *demokratischen Kunst des 19. Jahrhunderts*, die mit der *Romantik* einsetzt.

Es war nötig, mit einiger Ausführlichkeit von Ingres zu sprechen; denn ohne die Rolle zu kennen, die dieser in der Kunstentwicklung seiner Zeit gespielt hat, ist es kaum möglich, seinen Schüler *Barthélemy Menn* in all den Wandlungen, die dieser durchgemacht hat, richtig zu verstehen.

Als Menn in das Atelier von Ingres eintrat, konnte er dort kaum etwas überraschend Neues finden. War er doch bereits in Genf bei einem Freunde von Ingres, Constantin, und bei einem Schüler Ingres', Lugardon zur Schule gegangen. Ueberdies mußte die klassizistische Tradition in seiner Vaterstadt, seine Beschäftigung mit der Plastik, sein Bedürfnis nach klarer Formengebung und sinnvoller Linie, nach einer den Intellekt befriedigenden Kunst dazu beigetragen haben um ihn für die Lehren Ingres' in hohem Maße empfänglich zu machen.

Der Einfluß des Pariser Meisters macht sich denn auch deutlich bemerkbar in einer Anzahl von *Jugendwerken* Menns, in denen sich dieser völlig der Anschauungsweise seines Lehrers angepaßt hat.

Im Genfer Kunstmuseum befindet sich die Porträtzeichnung einer bürgerlichen Frau [1], in welcher man ohne Mühe den Schulzusammenhang erkennt. Mit scharfen, fast harten Strichen, die eine noch nicht völlig freie Hand verraten, sind die Formen konturiert und modelliert. Die gerundete Linie wiegt vor, nach dem Grundsatze Ingres', daß man, um zur schönen Form zu gelangen, nicht mit eckigen Linien arbeiten dürfe, sondern rund modellieren und auffallende innere Details vermeiden müsse. Diese sind hier in der Tat vermieden. Die Schatten bilden keine lebhaften Kontraste; sie sind hell, wie auf Marmorbildern, wo sie vom lichten Material aufgesogen werden. Ein starkes Wollen, das auf reine konzentrierte Formgebung ausgeht, verleiht der Zeichnung etwas Ueberlegtes, Nüchternes. Man kann sich des Eindruckes nicht erwehren, als hätte der Künstler sich Gewalt antun müssen, um den strengen Stil des Pariser Ateliers auf sein schweizerisch-bürgerliches Modell zu übertragen. Der intime Charakter des Modells konnte darin nicht recht zum Ausdruck gelangen.

Weniger befangen sind die Bildniszeichnungen der Eltern Menns [2]. Aber auch hier liegt das Bestreben am Tage, alle Formen zu vereinfachen, zu glätten, zu runden. Das Spiel von Licht und Schatten, das Stoffliche der organischen Teile und der Kleidung, das Kolorit, — das ja auch in der Zeichnung zum Ausdruck kommen kann, — sind vernachlässigt zugunsten der reinen, fast abstrakten Form. Der Ingres-Schüler faßt zwar den individuellen Charakter seines Modells ins Auge, aber er nähert ihn unwillkürlich dem Typischen. Das Individuum verweist uns auf die Gattung; es wird repräsentativ. Solche Bildnisse geben uns nicht die Biographie des Dargestellten; sie lassen uns nichts ahnen von den inneren und äußeren Geschicken, welche die Züge des Modells modifiziert

[1] Im Genfer Kunstmuseum.

[2] Im Besitz von Frau B. Bodmer, Genf. Abbildung in «Nos Anciens» 1902.

und geformt haben; sie führen uns nicht in das Geheimnis eines persönlichen Lebens ein, wie dies in Porträten der romantischen Schule und ihrer Nachfolger, wie dies bei einem Delacroix, einem Millet geschieht, und wie auch Menn es später mit Erfolg angestrebt hat. —

Persönlicher als diese frühen Bildnisse der Eltern, wirkt das Porträt von Louise Gauthier[1], einer Verwandten Menns, die sich mit dem Landwirt Jean Bodmer aus Coinsins und, nach dessen Tode, mit unserm Künstler verheiratet hat. Sie ist in einfachster Facestellung mit leicht seitwärts geneigtem Haupt dargestellt. Lächelnd blickt sie den Beschauer an. Ihre ländliche Tracht aus der Biedermeierzeit ist vom Künstler stilvoll verwertet. Ein Häubchen mit Spitzenrüschen umrahmt das liebliche Oval; eine knappe Schnebbentaille läßt die Formen in hübscher Rundung hervortreten, und ein Shawl, der von den Schultern herabfällt, schließt die Figur in ruhige Linien ein. Mit Ingres'scher Knappheit sind die Formen vereinfacht und präzisiert. Der Künstler sucht die linearen Werte seines Gegenstandes und betont mit Eleganz aber ohne Aufdringlichkeit, die Konturen des Ovals, der Augenbrauen, der Haarwellen, der fließenden Falten des Gewandes. Das Bild ist mehr gezeichnet als gemalt; die Malerei beschränkt sich, wie bei den Ingres'schen Bildern überhaupt, auf eine äußerst sorgfältige Kolorierung dessen, was der Stift vorgebildet hat. — Das hindert jedoch nicht, daß im Bildnis der Louise Gauthier ein äußerst wohltuender, zarter Farbenakkord von grauen, hellblauen und rosa Tönen zustande gekommen ist.

In späteren Bildnissen finden wir weniger Ingres und mehr Menn. So in der ungefähr ein Jahrzehnt später entstandenen Zeichnung einer jungen Frau[2]. Die geistvolle Konzentration, die Vereinfachung, die Ausdruckskraft des Stiftes sind Vorzüge, die auf das Atelier von Ingres zurückweisen. Daneben zeigt sich aber deutlich der Einfluß einer neuen malerischen Kunstrichtung. Die Figur wird durch das Spiel von Licht und Schatten modelliert. Man spürt mit dem Tastsinn des Auges alle Rundungen der Form und erkennt doch kaum den leisen Druck des Stiftes, mit dem sie hervorgebracht wurden.

Bis gegen 1870 finden wir in Menns Werk eine lebendige Spur des vornehmen, abgeklärten Stils des Parisermeisters. Erst in jener späten Wendezeit von Menns Kunst, die von seinen Beurteilern im ganzen viel zu wenig berücksichtigt wird, hat er uns Porträte gegeben, aus denen eine neue Auffassung mit völlig neuen Mitteln zu uns spricht.

[1] Im Besitz von Frau B. Bodmer, Genf

[2] Im Besitz von Frau Bodmer. Abbildung in «Nos Anciens» 1902, Kunstbeilage.

Unter den Aktzeichnungen Menns ist diejenige eines sitzenden Jünglings[1] charakteristisch für die erste Pariserzeit. Die Natur ist fein und scharf beobachtet, — wie es in Ingres' Schule nicht anders sein durfte, — aber die zufälligen Eigentümlichkeiten, das Persönliche des Modells wird verschwiegen. Der Charakter, die Rasse, sogar das Alter desselben sind schwer zu bestimmen, so sehr hat der Zeichner das Allgemeine aus dem Besondern herausgeschält und das Individuum dem Idealtypus genähert. In völliger Isolierung, wie eine Marmorfigur, hebt es sich vom neutralen Hintergrunde ab. Es genügt, eine Studie aus den letzten Jahrzehnten von Menns Schaffen, etwa den weiblichen Akt («Nos Anciens» 1902, pag. 93) daneben zu halten, um sich von der Unpersönlichkeit der Pariserzeichnung Rechenschaft zu geben und zu konstatieren, daß Menn zwar eine unheimliche Geschicklichkeit besaß, sich mit Auge und Hand einen fremden Stil zu eigen zu machen, daß er aber nicht bei der Routine stehen blieb, sondern neue Ziele und neue Wege suchte, sobald die alten ihm vertraut geworden waren und ihm nichts mehr zu offenbaren hatten.

---

[1] Abbildung in «Nos Anciens» 1902, pag. 77.

III.

REISE NACH ITALIEN.
EINDRÜCKE VON VENEDIG, FLORENZ, ROM.
1834—1838.

Menn hatte noch keine neun Monate das Atelier von Ingres besucht, als dieser zum Professor der französischen Akademie in Rom erwählt wurde. Ingres hatte mit dem «Martyrium des heiligen Symphorion» eine empfindliche Niederlage erlitten, so daß sein gekränkter Stolz darnach verlangte, aus Paris, wo man ihn nicht verstehen wollte, fortzukommen. «Rom ist doch noch mehr als Paris», schrieb er in sein Tagebuch. In Rom konnte er nicht mehr beunruhigt werden durch die Wellen der romantischen Bewegung, die ihm im Norden den Boden unsicher machten; dort, in der Nähe der «geliebten Alten», fand er sich selbst wieder und fand Raphael, «dieses wahrhaft göttliche Wesen», das ihm den wahren Weg zur Schönheit und zur Kunst zeigen sollte. — In der mediceischen Villa auf dem Monte Pincio widmete sich Ingres mit größerem Eifer denn je dem Unterricht. Galt es doch, die junge Generation, und damit die Kunst selbst, vor den Irrlehren der Romantiker, der in Formlosigkeit schwelgenden Shakespearianer zu schützen und die «guten Prinzipien» in Kraft zu erhalten.

Eine Anzahl von Ingres' Schülern begleitete den verehrten Lehrer nach Rom. Auch Menn wollte den Unterricht des Pariser Meisters nicht verlieren, noch gegen einen anderen eintauschen. Er verließ Paris und begab sich, nachdem er die Sommermonate in der Heimat zugebracht hatte, im Herbst 1834 auf die Fahrt nach Italien.

Die Post führte ihn über den Simplon nach Mailand. Von dort reiste er nach kurzem Aufenthalt nach Venedig. Im Frühjahr 1835 finden wir ihn noch in der Lagunenstadt. Dann folgte ein Aufenthalt in Florenz und erst Mitte des Jahres 1836 ist Menn, nach Bodmers Annahme, in Rom eingetroffen.

In *Venedig* wartete seiner eine künstlerische Offenbarung, auf die er nicht vorbereitet war. Im Atelier von Ingres war die Vision der Schönheit ein Ausblick in eine ideale Marmorwelt gewesen. Hier dagegen erschien sie im Prachtgewand leuchtender, Sinne und Geist entzückender Farben. Für Ingres war diese Stadt eine «traurige Gegend, eine Gegend, wo man sich töten muß vor Melancholie». Menn dagegen wurde nicht müde, umherzustreifen in den Straßen und Sträßchen, längs der blaugrünen Kanäle, die in ihrem klaren Spiegel immer neue Bilder des bewegten Lebens auffangen und durch eine geheimnisvolle Magie in zitternde, farbige Akkorde verwandeln. Er zeichnete und malte auf den weltvergessenen Plätzen der inneren Stadt, an den belebten Ufern der Lagune. Er trat in San Marco ein und wurde übernommen von den farbenreichen Effekten des Lichtes, das ruhevoll über die Mosaiken und die edlen Gesteine gleitet, die den grandiosen Raum überkleiden. Seine Mappen füllten sich mit Aquarellen und Oelstudien. Mit raschem Stifte hielt er Straßenbilder fest, nahm Teile edler Bauten auf, malte das Innere von San Marco und studierte mit Stift und Pinsel die Meisterwerke der venezianischen Malerei. Er kopierte Frauengestalten von Veronese, «den Ring des Dogen» von Paris Bordone, «das Martyrium des hl. Markus» von Tintoretto und einen Teil aus dem lebensvollsten und zugleich erhabensten Werk der venezianischen Kunst, der «Assunta» von Titian. Die meisten dieser Kopien haben kleines Format; wenige zeigen das Bestreben, in der technischen Ausführung, in Vollendung der Einzelheiten, es dem Original gleich zu tun. Sobald Menn die wesentlichsten Züge eines Bildes, die ihn zur Kopie veranlaßt hatten, auf seiner Leinwand sah, legte er den Pinsel nieder und verschwendete keine Geduld an die minutiöse Ausführung des Details. Eine Kopie wurde unter seiner Hand ein Resumé des Originals und man kann bei ihm mit größerem Recht von Studien nach den alten Meistern, als von Kopien reden. Bei den Venezianern lernte er, was er im Unterricht von Ingres vermissen mußte: das Verständnis für die Wirkungen der Farbe und für die malerische Anordnung der Figuren und Massen zu einem dekorativen Gesamtbilde. Titian scheint ihn besonders angezogen zu haben; denn er studierte ihn nicht nur in Venedig, sondern auch in den Fresken der Scuola del Santo zu Padua; er malte später in Florenz die «Flora» der Uffizien und in Paris das Porträt «Franz I.» im Louvre. In Venedig ist der Kolorist in Menn erwacht. In jener farbenreichen Stadt und beim Studium ihrer Meister hat die Erkenntnis in ihm sich Bahn gebrochen, daß Zeichnen und Malen in der Hand des Künstlers zu einem einzigen, unteilbaren Ausdrucksmittel werden, und daß eine solche Künstlerhand zeichnet, auch wenn sie

mit Pinsel Farbe arbeitet und malt, auch wenn sie den Zeichenstift führt.

Alle Beobachtungen und Erfahrungen, die Menn auf seinen Streifzügen durch Venedig machte, konnte er mit einem verständnisvollen Kollegen besprechen; denn sein Landsmann, Leopold Robert, hatte im gleichen Hause, ein Stockwerk über Menn, sein Atelier. Robert malte in jener Zeit, der letzten und schwersten seines Lebens, an einer großen Komposition, die niemals vollendet werden sollte. Traurig und in seinem hohen Streben dennoch bewundernswert, war das Los dieses Künstlers. Er hatte lange Jahre schöne Frauen, schöne Kinder, schöne Männer gemalt, aber was er eigentlich wollte, war nicht das gefällige italienische Genrebild, das nach ihm und durch ihn zur Mode werden sollte. Sein Bestreben ging vielmehr dahin, das Genrebild durch klassischen Stil und sinnvollen poetischen Gehalt zum Historienbilde zu erheben.

Der Zug darnach lag in der Zeit. Feuerbach, der zwei Jahrzehnte nach Robert in Venedig malte und einem gleichen Ziele zustrebte, formulierte es folgendermaßen: «Gelingt es mir, mich über das Modell hinauszuheben zu einer typischen Gestaltung, so habe ich als Historienmaler geschaffen.»

«Man erkennt den gebornen Historienmaler und den Genremaler an der Wahl ihrer Gegenstände.»

«Das Genre unterhält und erheitert, die Historie erhebt und belehrt[1].»

Der tiefernste Robert war ohne Zweifel zum Historienmaler geboren; aber das Ringen nach dem hohen Ziel erschöpfte seine Kraft, die Furcht es nicht zu erreichen, lähmte seinen Geist und die Erkenntnis, daß seiner Kunst trotz allem etwas miniaturartig Kleines und Feines anhänge, gaben den Todes- und Selbstmordgedanken Macht über ihn. Am 20. März 1835 trat die Katastrophe ein, deren Zeuge Menn war, und die einen tiefen, unauslöschlichen Eindruck im jungen Künstler hinterlassen hat. Damals, am Beginne seiner Laufbahn, enthüllte sich ihm in grausamer Nacktheit die Tragik eines Künstlerschicksals und warf eine dunkle Vorahnung, gleich einem Schatten, auf seinen eigenen Weg.

Ungefähr 50 Jahre später kam Menn wieder an dem Hause vorbei, wo er mit Robert gewohnt hatte. Er erzählte dem Freunde, der ihn damals begleitete, von den Ereignissen jener Tage. «Einen Moment — so berichtet dieser Begleiter, Léon Gunand, — hielt Menn in der Erzählung inne, als besänne er sich auf sich selbst und ergründete die Tiefe seiner Gedanken, dann schloß er mit den Worten:

[1] A. Feuerbach. Ein Vermächtnis. IV. Aufl., pag. 161.

«An jenen Tagen habe ich mir gelobt, niemals das Beste meines Selbst, meine Werke, einer verkleinernden Kritik auszuliefern, ihr niemals Macht über mich einzuräumen, meine Bilder so wenig als möglich auszustellen und meine Gedanken, mein Wollen, mein Schaffen vor den Angriffen von außen zu schützen [1].»

Wir werden später sehen, wie Menn sein Gelübde gehalten hat.

In *Florenz* empfing den Künstler der Geist des Quattrocento. Die Kirchen in ihrem ziervollen Marmorgewand, der schlanke Campanile Giottos, die Klosterhöfe und Loggien mit dem Wohllaut ihrer Arkaden, — sie geben der Stadt Dantes und Leonardos ein besonderes Gepräge, sie führen den empfänglichen Sinn in eine Welt vergeistigten Schauens ein. In Venedig bleibt der Blick an der Schönheit der Erscheinung haften, hier dagegen dringt er durch die zartere Hülle der Formen zu deren geistigem Gehalt und Wesen vor. Im Dom Santa Maria del Fiore befindet sich ein altes Fresko auf welchem Dante dargestellt ist in der Tracht seiner Zeit, auf dem Boden seiner Heimat wandelnd. Im Hintergrunde sieht man das Stadtbild von Florenz. In einiger Entfernung von diesem Stück realer Welt gewahrt man den «Berg der Reinigung», den Dante im Geiste gesehen und besungen hat. Ueber ihm wölbt sich der Himmel, durchzogen von den Sphärenkreisen, zu denen seine Phantasie den Flug genommen hat. Dante, ein Kämpfer und ein Träumer zugleich, verkörpert die Seele von Florenz. Etwas vom Geiste seiner Kunst lebt in unzähligen Werken, die diese Stadt zieren. Eine durch Geistesarbeit verfeinerte Schönheit gibt ihnen das Gepräge; sie nähern die Erscheinung dem Symbole und bekleiden das Symbol mit den Formen und Farben der Wirklichkeit. Giotto, fra' Angelico, Botticelli wandeln auf diesen Grenzgebieten zwischen Wirklichkeit und Abstraktion, und auch in den titanischen Figuren eines Michelangelo spürt man, wie ein gesteigertes inneres Erleben den Formen eine symbolische, weit über die Natur hinausgehende Bedeutung verleiht.

Einer der ersten Maler unter den Modernen, die sich dem Zauber der florentinischen Kunst erschlossen haben, war Ingres. Er hatte sechs Jahre in Florenz gelebt und sich mit den Primitiven vertraut gemacht; er eröffnet somit die Reihe der Nazarener und Praeraphaeliten, die nach ihm aus der gleichen Quelle geschöpft haben. Durch Ingres war auch Menn vorbereitet, den Geist der alten Meister auf sich wirken zu lassen.

---

[1] Léon Guinand, «Notice sur B. Menn, artiste et éducateur», pag. 7 und 8. Genf 1893.

Daß dies geschah, beweist uns das erste Historienbild, das er nach Genf an die Ausstellung sandte. Es ist eine biblisch-allegorische Komposition, betitelt: «Salomo erwählt die Weisheit zur Führerin[1].» Salomo, ein zarter, blonder Knabe, wird von seinen Eltern der Weisheit zugeführt. Die würdevoll thronende Alma Mater empfängt ihn mit einem Schriftband, das der Knabe schwerlich entziffern und mit einem Ausdruck, den er kaum enträtseln wird. Ihr Antlitz ist zwar mit großer Sorgfalt ausgeführt, aber mit Absicht, so scheint es, hat der Künstler ihre Züge nur angedeutet, nicht präzisiert. Wer vermöchte es, den Blick der Wahrheit unverschleiert zu ertragen? Salomo geht auf sie zu wie einer, der im Traume wandelt. Liebende Elternhand lenkt seine unsichern Schritte. Ohne den klaren Willen des Vaters, ohne das Gebet der Mutter, die Segen für ihn erfleht, würde er die Richtung nicht finden, die ihn auf geradem Wege zum Throne der Weisheit führt. Der Knabe Salomo in seinem traumhaften Wandeln ist ein Sinnbild der jungen Menschenseele, die im Labyrinth des Lebens ein Ziel und eine Richtung sucht.

Wahrscheinlich hatte das Ereignis in Venedig den jungen Menn nachdenklich gemacht über das Woher und Wohin der menschlichen Pilgerfahrt. Sein erstes Historienbild besitzt jedenfalls eine intime, persönliche Note, eine zarte Sinnigkeit, die es trotz seiner formalen Mängel, anziehend macht.

«Die Idee, — sagt G. Séailles — hat nur Wert in der Kunst, wenn sie Gefühl wird, und wenn dieses, zum Verlangen gesteigert, die Bilder hervorruft, in welchen die Idee zur lebendigen Erscheinung wird.» In der Figur des Salomo ist Menn diese Verbildlichung des Gedankens gelungen. Die übrigen Figuren, die nach Art der Primitiven symmetrisch im Bilde verteiltsind, ermangeln der Originalität, besonders der König, der etwas von einer stummen Theaterfigur an sich hat. Die Mutter, eine ganz leonardeske Frauengestalt, verrät mehr, als für die Einheit des Bildes wünschenswert ist, von dem eingehenden Studium der florentinischen Meister.

Eigenartiger, als in diesem Ausstellungsbild, sind die florentinischen Eindrücke in dem kleinen Aquarell der «Flucht nach Aegypten»[2] verarbeitet. Es ist jedenfalls später entstanden als der «Salomo», aber gleich jenem ist es erfüllt von der Legendenpoesie der toskanischen Meister, die besser als alle andern Künstler Italiens es verstanden haben, die Legende mit Wirklichkeitssinn zu durchdringen und episch zu gestalten,

[1] Im Besitz von Frau Bodmer. Abbildung in «Nos Anciens» 1902, pag. 72.

[2] Im Besitz von Frau Bodmer. Abbildung in «Nos Anciens» 1902, Kunstbeilage.

ohne dadurch ihren geistigen Gehalt zu verdunkeln. Nur bei diesen Meistern, und ganz besonders bei Leonardo, konnte Menn die Sprache und Ausdrucksfähigkeit der Bewegung, die Beseelung der Gebärde studiert haben, die sein kleines Bild so anziehend macht. Wir sehen darin die Madonna, die sich zur Rast auf einen Erdvorsprung gesetzt hat. Sie hält das Kind in den Armen, preßt es an ihre Brust; jede Bewegung ihres Körpers drückt Mutterliebe und Mutterschutz aus. In einiger Entfernung von ihr kniet ehrfurchtsvoll ein Engel. Er hat aus der nahen Schafherde ein Tier herbeigeholt und bietet dessen Milch in einer Schale der göttlichen Magd und ihrem Kinde dar. Die Madonna erschrickt über das Wunder, daß ein Bote des Himmels sie zu speisen kommt, und beugt sich wie zum Schutze über das Kind. Auch die Tiere stehen unter dem Eindruck eines besonderen Ereignisses; der Esel, den Josef zur Tränke führt, stellt die Ohren zurück und die Schafe der Herde liegen wie im Banne; nur Josef sieht nichts von der Erscheinung, sondern verrichtet seine Arbeit mit dem Diensteifer eines guten Knechtes. Im Hintergrunde erheben sich ernste Berge, «religiosi monti»; sie versetzen die biblische Szene der Flucht nach Aegypten in das feierliche Schweigen eines hohen Alpen- oder Apenninentals. Der Maler hat sich die Freiheit genommen, vom ikonographischen Schema mit dem üblichen Palmbaum abzuweichen und, ganz im Sinn und Geist der Renaissancekunst, das Thema für das A u g e eindrucksvoll und neu zu gestalten.

Als Menn 1836 in *Rom* anlangte, lag die Stadt im Banne eines unerbittlichen, grausamen Gebieters: die Pest war in ihre Mauern eingekehrt und forderte grausamen Tribut. Die Epidemie dauerte viele Monate. Keinerlei Hilfe war organisiert: die Elenden waren sich selbst und dem Opfersinn einiger Weniger überlassen. Auf offener Straße, bei Tag und bei Nacht, spielten sich ergreifende Szenen des düstern Schauspiels ab. Ingres erzählt davon in seinen Briefen und auch Menn schilderte nach seiner Rückkehr den Freunden in der Heimat die Eindrücke, die ihn damals hatten schaudern machen. E i n Bild besonders blieb seinem Malerauge unvergeßlich: der stumme eilige Zug der Särge, der sich nachts bei Fackelschein unheimlich und unabsehbar durch die Straßen wand, die zum Friedhof führten.

Eindrücke jener Tage waren es, die Menn zu dem Gemälde veranlaßten, das er 1837, gleichzeitig mit dem «Salomon», nach Genf an die Ausstellung sandte, und das den Titel trug: «A r m e M u t t e r, d e i n S o h n i s t t o t»[1].

[1] Das Bild ist wahrscheinlich, mit vielen andern, von Menn verbrannt worden.

Der Genfer Novellist und Kunstschriftsteller Rodolphe Toepffer hat es in seiner Kritik der damaligen Ausstellung besprochen. Er ist von der Auffassung des Themas nicht sonderlich befriedigt: die Darstellung «choquiere unsere Ansichten von der Körperlosigkeit der Seele»; es sei zu wünschen, daß der junge Künstler von seiner Neigung zur Allegorie abkommen möge. — Aus Töpffers Worten geht hervor, daß Menn noch unter dem starken Eindruck der mittelalterlichen, allegorisierenden Kunst stand, die er in der Toskana kennen gelernt hatte. Menn hat sich in Rom nicht sogleich in die Welt der Antike und der Hochrenaissance hineingefunden, in jene Welt, in der Ingres seine Schüler heimisch zu machen wünschte. Es lag ihm näher, persönliche Erlebnisse und Eindrücke des aktuellen Lebens, künstlerisch zu verwerten. Er malte, wenn etwas ihn bewegt hatte, wenn etwas in ihm nach Aussprache verlangte. Der «Salomo», das römische Bild vom «toten Sohn», und viele seiner späteren Werke sind Beweise für die subjektivistische Richtung seiner Kunst und sind zugleich Dokumente für sein persönliches Leben. Es ist aber kaum noch möglich, die verborgenen Fäden nachzuweisen, welche das Innenleben dieser keusch verschlossenen Seele mit seinem Werke verbinden. Je mehr wir jedoch von seinem Leben erfahren, umso deutlicher finden wir dessen Spuren auch in seinen Werken wieder.

Von neuem in die Nähe Ingres' gerückt, und unter dessen Leitung gestellt, hat Menn seiner autobiographischen Neigung in der Kunst einigen Abbruch tun müssen. Dies war besonders der Fall, als er sich anschickte, mit Aufbietung seines besten Wissens und Könnens, ein Historienbild aus der römischen Geschichte zu malen: «Die Proskribierten des Tiberius»[1]. Tacitus gab ihm den Stoff, und der Stoff hinwieder gab ihm Gelegenheit, dem antiken Schönheitsideal nachzustreben und die formschönen Aktstudien, die er bei Ingres gezeichnet hatte, in einem bedeutenden und neuen Zusammenhange zu verwerten. Während jedoch Ingres die menschliche Gestalt mit Vorliebe zu einem reinen Daseinsbilde verwendet hat, faßt Menn sie von der emotionellen Seite auf. Sein Thema gibt ihm Gelegenheit zur Entfaltung starker seelischer Bewegung. Die «Proskribierten des Tiberius» schildern jenen furchtbaren Moment, in welchem ein Häuflein Geächteter auf einem einsamen Felsen im Meere ausgesetzt und verlassen wird. Das römische Schiff, das sie hergebracht hat, entfernt sich wieder und die Elenden, die auf einem kargen Felsen, zwischen Himmel und Wasser stehen, sind dem Vernichtungstrieb der Elemente anheimgegeben. «Es ist viel Schmerz auf dieser Leinwand vereinigt» —

[1] Menn hat das Bild später zerstört.

schrieb Töpffer in der Besprechung des Bildes[1]. Andere, die dasselbe gesehen haben, bestätigen diesen Eindruck und erinnern sich auch, daß es, in seiner farbigen Wirkung, an Géricaults «Floß der Medusa» gemahnte; wie in jenem Bilde, so hätte man auch in den «Proskribierten» schwärzliche verbindende Töne wahrgenommen, die jedenfalls beabsichtigt waren, um eine stimmungsvolle Einheit zu erzielen. Menn hat in der Tat Géricaults berühmtes Gemälde genau gekannt. Eine geistvolle Oelstudie nach demselben ist in seinem Nachlaß erhalten[2], und es ist nicht unmöglich, daß gerade dieses Werk, das auf die Künstler seiner Zeit gewaltig gewirkt hat, auch für Menn die Brücke war, auf der er zur eigenen Komposition gelangte. Denn auch im Thema berührt er sich deutlich mit Géricault. Bei diesem sehen wir ein Häuflein todesmatter Schiffbrüchiger, das sich beim Anblick eines auftauchenden Mastes neu belebt; bei Menn sah man, in gleicher fürchterlicher Meereseinsamkeit, eine Menschengruppe, die Angesichts eines entschwindenden Schiffes in Todesangst und Verzweiflung sinkt.

Trotz der Anlehnung an Géricault, trotz der romantischen Neigung, welche sich im Suchen nach starken Affekten kundgibt, fand das Bild Gnade vor den Augen des gestrengen Lehrers. Dies geht aus einem Briefe Ingres' hervor, den dieser 1843 an Menn schickte, um ihn für eine Lehrstelle an der Genfer Kunstschule zu empfehlen. Es heißt in demselben: «Wenn Sie nichts gemalt hätten als die zwei vorzüglichen Bilder, die «Proskribierten des Tiberius» und die «Weisheit Salomos», das eine so bedeutend durch die gründlichen Studien der Historienmalerei, das andere durch seine malerischen Reize, — die in Rom einen so starken Eindruck gemacht haben, (es freut mich, Ihnen von neuem meine Wertschätzung ausdrücken zu können) und die wahrlich einen vorgeschrittenen Künstler bekunden, — so wären Ihre Mitbürger es ihrem Gewissen und der Gerechtigkeit schuldig, Sie offiziell an die erste Stelle zu erheben, die Sie in der Tat schon unter den Künstlern Ihrer Heimat einnehmen[3].»

Nach den Ausstellungskatalogen jener Jahre war Menn ein «peintre de figure»; aber wenn man einen Blick in seinen Nachlaß[4] tut, könnte man glauben, daß er als Landschafter Italien durchreist habe.

---

[1] Im «Fédéral», 18. Januar 1839.
[2] Im Besitz von Frau Bodmer.
[3] «Nos Anciens» 1902, pag. 77.
[4] Im Besitz von Frau Bodmer, Genf.

Mehr als die «fabriques romaines» fesselte ihn die Natur als solche; mehr als die antiken mythologischen Vorstellungen studierte er die sichtbare Gegenwart; mehr als Demeter zog ihn die Erde selbst an in ihrer wechselnden Gestalt und Ueberkleidung: mehr als Helios und die Horen liebte er das wirkliche Sonnenlicht, das die Seele der Landschaft ist und das alle die unzähligen, ewig wechselnden Erscheinungen hervorruft, durch welche das Leben der Natur fühlbar und sichtbar an unserem Auge vorüberzieht. Menns Landschaftsstudien, — so scheint es, — waren sein Tagebuch. Mit Stift und Farben, häufig in Aquarell, hielt er die Eindrücke fest, die das schöne Land ihm bot. Er malte die toskanischen Hügel im milden Silberglanz ihrer Olivenhaine; er zeichnete mit der reinen Linie und dem plastischen Formgefühl eines Ingres-Schülers Zypressen, die feierlich auf der Wellenlinie eines Hügels sich erheben. Er folgte mit dem Stift den majestätischen Windungen des Tiber; die Meeresbuchten von Neapel und Salerno weiteten seinen Blick zu einfach-großem Schauen; in der Schlucht von Tivoli fesselte ihn der Kontrast der feuchten, schattigen Felsen und der dem Licht zustrebenden, vom Licht umspielten Baumkronen. Er malte in hellen Farben Bergstädtchen, Dörfer, «Castelli», die in Licht getaucht von ihrer Höhe herunterglänzen und mit den weißen, gelben, blafarbenen Facetten ihrer Mauern, und den lichtgrünen Gärten dazwischen, das nordische Auge entzücken. Menn tauchte seinen Pinsel in die leuchtendsten Farben. Er malte dunkle Pinien, die sich über rote Backsteinmauern in den tiefblauen Himmel erheben; Wege, eingefaßt von hohen Mauern, auf welche die Mittagssonne ihre intensivsten Lichter und Schatten wirft. Er traf oft mit glücklicher Hand die zarten Farben des Frühlings und die gelbrote Pracht des Herbstes. Eine Studie der römischen Campagna ist koloristisch besonders reizvoll.

Im Vordergrund liegen marmorne Spolien antiker Bauten und werfen blaue, durchsichtige Schatten auf die gelbrote Erde. Diese wird belebt durch einige saftige Kräuterbüschel und durch eine junge schlanke Birke, die vorn in der Mitte des Bildes sich erhebt und ihre vier Aeste im zarten Blau des Himmels wiegt. Dieser junge Baum und die Bedeutung, die ihm im Bilde gegeben ist, muten eigentümlich modern an in einer römischen Landschaft aus den dreißiger Jahren. Die klassische Landschaftsmalerei liebte alte ehrwürdige Bäume mit imposanten Kronen und mit linienschöner Silhouette. Auch der Baum mußte etwas wie eine Geschichte haben. Er mußte erzählen können von Dryaden und Göttern, die sein Schatten beherbergte, oder von ruhmreichen Taten, welche die Erde weihten, in der er seine Wurzeln trieb. Eine schwächliche, junge Birke aber, mit kümmerlichem Frühlingslaub, hätte der klassische Maler nicht

in seiner Komposition geduldet, besonders nicht im Mittelpunkte derselben.

Was bedeutet also in Menns Studie das junge Birkenleben? Es kündet den neuen Geist an, der in die Kunst einzudringen begann, der an den alten Formeln rüttelte, als gälte es eine Maske vom Antlitz der Natur zu reißen; Menns Bildchen ist angeweht von dem Geist, der die Landschaftskunst und damit die Blüte der Kunst des 19. Jahrhunderts heraufgeführt hat. In dem kleinen Bild hat Menn einen ersten Schritt getan zur Loslösung von der historischen Richtung und zum allmählichen Uebergang in den Naturalismus und Lyrismus der modernen Landschaftskunst. — Er sucht nicht mehr die «bedeutende» Natur; sondern die Natur als solche bietet ihm Interesse genug: ihre Aeußerungen sind alle bedeutend für denjenigen der sie zurückleiten und in Verbindung bringen kann mit dem Urwesen und -walten, das ihnen zugrunde liegt, für denjenigen, der in allen ihren Erscheinungen Worte eines unendlichen Wesens entziffert, der in ihnen das Vibrieren einer unbegreiflich schönen Harmonie und Gesetzmäßigkeit vernimmt.

Unter den Zeichnungen Menns befindet sich ein Blatt mit folgender Notiz:

«Le vrai changement est une manière d'exister.»

Der Künstler, der in diesem Sinne in die Natur und ins Leben hineinschaut, dem wird jede Erscheinung, die der Tag gebiert und die die Nacht hinwegnimmt, zum Symbol eines ewigen Geschehens, für welches es keine durch Regeln und Vorschriften zu bestimmende Form, sondern ungezählte und unzählbare Formen gibt.

Was Menn jetzt ahnend sucht, das hat er später in seiner ihm eigentümlichen Prägnanz formuliert, wenn er an den Rand eines Buches schrieb:

«L'art éveille le sentiment de l'infini par l'imitation de la vie.»

Menn war nach Rom gekommen, um die schöne, normative Form kennen zu lernen, an welche, nach der Anschauung der Zeit, der Künstler unbedingt sich halten mußte, wenn er zu einem würdigen Ausdruck des Lebens gelangen wollte.

Aber Italien, und zumal Rom, hatten ihn an diesem Dogma zum Ketzer gemacht.

Der Schweizermaler, der Landsmann Rousseaus, war auf klassischem Boden zum Romantiker geworden.

IV.

DER ZWEITE AUFENTHALT IN PARIS. DIE ROMANTISCHE BEWEGUNG. MENNS STELLUNG ZUR ROMANTIK. DIE ENTWICKLUNG SEINER LANDSCHAFTSKUNST. DAS FIGURENBILD. FREMDE EINFLÜSSE. COROT. DELACROIX.

1839—43.

Als Menn 1838 zu einem zweiten längeren Aufenthalte Paris betrat, war er weit abgekommen von den Traditionen, die ihn in seiner Vaterstadt und während seines ersten Pariseraufenthaltes geleitet hatten. Der Bruch mit der alten Schule war jedoch kein vollständiger gewesen. Es lag nicht in der Natur dieses «Judicieux», — diesen Uebernamen hat George Sand ihm gegeben, — heute zu zertrümmern, was er gestern verehrt hatte, und auf der einen Seite allen Irrtum, auf der andern alle Wahrheit zu sehen. Er versenkte sich — als ein Tauchergeist, der er war —, in jede der beiden Schulen, um aus jeder das Beste, das sie in ihren Tiefen barg, herauszuholen. Es war keine plötzliche Bekehrung mit ihm vorgegangen. Ein romantischer Zug hatte sich schon sehr früh in dem jungen Genfer bemerkbar gemacht; doch war er durch die stärkere klassische Tradition bis dahin zurückgehalten und unterdrückt worden.

Mehr durch Zufall als aus Absicht des Künstlers haben sich einige frühe Landschaftsstudien erhalten, die von seiner romantischen Liebe zur «nature brute et sauvage» Kunde geben. In einer solchen Studie, einer Hügellandschaft[1] mit Ausblick in die Tiefe und in die Ferne, sieht man im Vordergrund eine Gruppe von Bäumen, die unter dem Anprall des Windes ihre Zweige schütteln und ihre Aeste beugen. Auch mit den Wolken treibt der Wind sein Spiel, indem er graue und

[1] Im Besitz von Hr. J. Crosnier, Genf.

weiße Ballen durcheinanderwirft auf der blauen Himmelswiese, von der er hier und dort einen leuchtenden Fleck hervorschimmern läßt. Die Konstruktion der Landschaft zeugt noch von Unsicherheit; die Farbe, die durch keinen braunen Atelierton gebunden wird, wirkt ziemlich unruhig, aber sie verleiht der Studie Frische und ein gewisses Leben, das man in dem korrekten Schulbild der «Kühe am Annecy-See» (p. 8) umsonst sucht. Derartige Frühbilder erklären einigermaßen den Irrtum der Lexikographen [1], welche Menn zu einem Schüler von François Diday, dem Vater der romantischen Alpenmalerei in Genf, stempeln, während in Wirklichkeit Menn niemals ein Schüler und noch weniger ein Anhänger jenes Künstlers gewesen ist.

In Italien sodann entstanden, wie wir bereits sahen, neben anspruchsvolleren Ausstellungsbildern jene Aquarellstudien, in denen der Künstler alle Tradition vergaß und sich spontan einer Richtung in der Kunst näherte, der die Zukunft gehören sollte.

Natürlich war Menn schon während seines ersten kurzen Aufenthaltes in Paris mit der romantischen Bewegung bekannt geworden. Trotz seiner Freude an Ingres' charaktervoller Kunst, trotz seinem Respekt vor dem, was er selbst «les grandes convenances» nannte, konnte er sich den Stimmen nicht ganz verschließen, die aus dem Lager der Neuerer herübertönten. Aber er schiffte, wie ein kluger Ulysses, an der gefährlichen lokkenden Insel vorbei. Hätte er damals allzudeutliche romantische Gelüste kund gegeben, so wäre im Atelier von Ingres seines Bleibens nicht mehr gewesen. Und doch wollte er vermutlich die Führung dieses Meisters nicht verscherzen. Wenn er sich aber bald darauf viele Monate in Venedig aufhielt, einer Stadt, die Ingres nicht leiden konnte, wenn er dort Tintoretto und Veronese studierte, also eine Kunst, die nach Ingres' Anschauungen zur «Lügenkunst» gehört, so konnte dies schwerlich auf dessen Rat geschehen sein; wohl aber ist anzunehmen, daß Menn bereits unter dem Einfluß desjenigen Künstlers stand, welcher gesagt hat: «Alles was ich kann, habe ich von Veronese.» Dieser Künstler ist Delacroix, der Führer der Romantik.

Es ist nötig, hier einen Blick auf den Gang der künstlerischen Entwicklung im allgemeinen zu werfen, um Menns Stellung innerhalb derselben besser definieren zu können.

Die klassische Kunst der Renaissance hatte die Gotik vertrieben. Der Geist einer neuen Aera war Herr geworden über den Geist des Mittel-

---

[1] Seubert, «Allgemeines Künstlerlexikon», in dessen Artikel über B. Menn eine Anzahl Irrtümer zu berichtigen sind.

alters. Drei Jahrhunderte lang hatte die klassische Kunst, in ihren verschiedenen Variationen, das Feld behauptet. Sie hatte Blüte und Frucht getragen. Jetzt aber war ihre Triebkraft erschöpft. Sie wurde saft- und kraftlos, wie eine Weinrebe nach der Ernte. Viele ihrer Vertreter wollten oder konnten dies aber nicht einsehen, sondern fuhren fort, ihr Früchte abzuzwingen. Einige kühne Geister hingegen wandten sich ab von dieser nutzlosen Arbeit: sie suchten nach einem neuen Erdreich und einer neuen Pflanze: sie versetzten diese in die heimatlichen Gärten und ernteten von ihr saftschwellende Früchte von eigenartiger Form und ganz besonderem Geschmack.

Die Frage: Was ist Romantik? wodurch steht sie in einem Gegensatz zur klassischen Kunst? — kann hier nur eine summarische Beantwortung erfahren, die mehr Andeutung als Erklärung sein soll.

Romantik bedeutet in der Kunst ein Vorwiegen des Affekts über die ordnende Vernunft, des Gefühls über den Verstand, des Halbbewußten und Unbewußten über das klare Bewußtsein, des Unerreichlichen über das erreichbar Nahe und Gegenwärtige. Romantik, als Kunst des Affektes und des Gefühls ist jeweilen die Protesterscheinung gegen eine selbstzufriedene Formenkunst und gegen erstarrenden Regelzwang. «Wer Romantik sagt, sagt moderne Kunst, d. h. Intimität, Vergeistigung, Farbe, Sehnsucht nach dem Unendlichen —» schreibt Baudelaire, der Neuromantiker.

Es handelt sich also um eine neue Art, die Welt zu sehen, zu empfinden und auf ihre Erscheinungen zu reagieren. Aber diese neue Art zu sehen bringt auch eine neue Form und neue Mittel des Ausdrucks, also einen neuen Stil und eine neue Technik mit sich.

Um zwei wichtige Ausdrucksmittel hat die Romantik die Kunstsprache ihrer Zeit bereichert: Licht und Schatten in ihrer Kontrastwirkung, und die Farbe in ihrer Stimmungskraft. Anfangs, als noch das Vorbild Englands, das als der Mutterboden der Romantik anzusehen ist, maßgebend war, wiegten die Schwarz-Weiß-Effekte vor. Dann aber, nachdem die neue Richtung auf dem Boden lateinischer Kultur Wurzel gefaßt hatte, ergoß sich in immer breiteren Strömen Licht und lichte Farbigkeit auf die Leinwand der Maler wie in die Träume der Poeten. Géricault war noch ein Schattenkünstler, aber Delacroix hat bereits in einem Frühwerk, der «Dantebarke», das Programm der Romantik, als einer Farbenkunst, aufgerollt. Aus der Halbnacht seines Gemäldes tauchen durchleuchtete Partien auf, die an die großen Meister der Farbe, an Rubens und Veronese gemahnen. «Delacroix», so hat man gesagt, «ist die ganze Romantik». Seine Kunst brach befreiend in den lethargischen Strom der Akademiekunst ein, aber es lag die Gefahr in ihr, daß sie mit der «Rasse Agamemnons»

— wie man die Klassiker nannte —, zugleich die edlen Sprößlinge des Geschlechtes vernichtete. Darum stellte sich Ingres mit seinem dogmatischen Idealismus dem «Löwen der Romantik», Delacroix, entgegen. Umsonst; der Sieg blieb auf Seite des Neuerers: auf die Romantik, mit ihrer Rückkehr zum Ich und zur Natur, geht im Grunde die Kunst des ganzen 19. Jahrhunderts zurück. In der Romantik liegt der Ausgangspunkt für den poetischen Naturalismus der Schule von Fontainebleau, für den wissenschaftlichen Naturalismus der sechziger Jahre und für den Impressionismus von 1870, der sich im Neo-Impressionismus des letzten Jarzehntes erschöpft hat. Der Neo-Impressionismus ist somit der Schwanengesang der Romantik, der allmählich in den ganz andersartigen, ja entgegengesetzten Bestrebungen des heutigen Tages verklingt. —

Wenn wir nun den Blick vom Allgemeinen auf das Besondere lenken und darauf achten, wie sich bei Menn der Uebergang zur modernen Kunst vollzog, so müssen wir uns bewußt werden, daß dies auf andere Weise geschah, als bei den andern französischen Künstlern, die an der Spitze der Bewegung standen.

Der Genfer Maler ging langsamer vor, bedächtiger, mit weniger Schwung, aber nicht mit weniger Gründlichkeit als seine Mitstrebenden. Er fand den Weg nicht so leicht und sicher wie jene.

Ahnen, Sehnsucht, Begeisterung trugen ihn nicht auf starkem Flügel zu den Höhen, wohin der Verstaud erst nachträglich und schrittweise zu folgen vermag. Wohl vernahm auch er den Ruf: zurück zur Natur. Aber er ließ sich nicht so völlig hinreißen, wie ein Millet, Rousseau, Daubigny, daß er der Stadt, den Menschen, dem Erfolg den Rücken kehrte, um in Wäldern oder in weltvergessenen Bauerndörfern, nichts als die Natur, die «dreimal heilige Natur» zu suchen.

Menn stand zweifelnd zwischen den beiden Richtungen. Sein Temperament drängte ihn zur Romantik, aber sein «Dual», der Intellekt, der alles ergründen, kontrollieren, bestätigen wollte, legte sich ins Mittel und verbot ihm den unmittelbaren, ungeregelten romantischen Gefühlsausdruck. Menn ist kein Lyriker, kein tastender Träumer und Schauer; nicht der Glaube, sondern die Vernunft, nicht Beatrice, sondern Virgil ist sein Führer; oder, mit andern Worten: sein Glaube geht immer nur um einen kleinen Schritt der klaren, hellsehenden Vernunft voran. Es fehlt ihm die Dominante eines einheitlichen übermächtigen Gefühls, das die Widersprüche des räsonierenden und theoretisierenden Verstandes überbrückt und über der Analyse immer mit Leichtigkeit die künstlerische Synthese entstehen läßt. — Menn

war ein «révolté» der nicht nur nach außen, sondern zeitweise im eigenen Innern Spannung, Kampf, Unfrieden herauf beschwor.

Dieser innere Zwiespalt zeigt sich im Verhalten Menns gegenüber der romantischen Bewegung. Einmal hat es den Anschein, als hätte er sich ihr ganz und gar verschrieben, dann wendet er sich wieder ab und schaut in entgegengesetzter Richtung auf die klassischen Vorbilder zurück. Oder, gleich unbefriedigt hier und dort, sucht er nach Mitteln um das Gegensätzliche zu vereinigen. Seine Bilder aus den vierziger und fünfziger Jahren sind der untrügliche Beweis für dieses Suchen, Schwanken und Zweifeln. Die Beschreibung einiger dieser Bilder mag deshalb als Illustration seiner künstlerischen Entwicklung hier eingeflochten sein.

Eine Aquarell-Landschaft[1] (im Genfer Kunstmuseum) zeigt uns Menn als Stimmungsmaler. Man braucht nur die Darstellung des Himmels mit seiner Wolkenlast ins Auge zu fassen, oder das breit aufflammende Licht am Horizont, das über die Felsen, den Fluß, den Vordergrund und die lauernden Jäger oder Briganten daselbst, seine Reflexe streut, zu betrachten, um an die Quelle einer solchen Naturauffassung, um an England und vor allem an Constable erinnert zu werden. Das Aquarell enthält eine Fülle von Motiven, die in ihrer ungleichen Ausführung und sprunghaften Beleuchtung sehr unruhig wirken. Es ist ein Versuch, «die plötzlich auftretenden und rasch entschwindenden Erscheinungen des Helldunkels in der Natur festzuhalten und ihre Effekte in der eindrücklichsten Art darzustellen» — ein Versuch, den Constable mit diesen Worten als Zweck seiner Landschaftskunst bezeichnet hat[2]. Die Beweisführung für den Zusammenhang zwischen englischer und Pariserkunst kann hier übergangen werden, da die Tatsachen bekannt sind. Doch sei daran erinnert, daß Delacroix in England das Atelier eines Wilkie, eines Fielding besuchte, daß er Constable bewunderte und von ihm lernte, und daß er selbst eine Reihe stimmungsvoller Aquarell-Landschaften gemalt hat. Menn aber stand während seines Pariseraufenthaltes in freundschaftlichem Verkehr mit diesem Künstler.

In dem genannten Aquarell mit den Jägern sehen wir, trotz des romantischen Helldunkels, noch viel Linie, noch viel präzise Konturierung der Formen, das Bildchen ist im Stil der noch unentwickelten französischen Romantik gemalt, die vor scharfen Kontrasten und unruhigen Effekten nicht

[1] Siehe Abbildung.

[2] Im Vorwort zu «Landscapes engraved by David Lucas, published by Mr. Constable 1833».

zurückscheute. Die Beispiele dafür sind leicht zu finden. In einer Landschaft von Flers (Louvre) sehen wir dieselbe Unruhe der Beleuchtung, dieselbe Ueberfülle von Motiven: Cabat malte ebensolche schwärzliche Silhouetten vor starkem Lichteffekt, und Marilhac, mit welchem Menn im Verkehr stand, scheint erst im Orient die metallene Schärfe seiner Vordergründe verloren zu haben.

Einen Fortschritt im Sinne der romantischen Stimmungslandschaft bedeutet ein kleines Oelbild, «Die Tränke»[1] (im Genfer Kunstmuseum). Es stellt eine einsame Heide unter trübem Himmel dar. Aus der Wolkendecke fällt da und dort ein bleicher Strahl und beleuchtet einzelne Punkte der Ebene, streift das Laubwerk eines Gebüsches, rieselt über den pflanzenarmen Hügel im Vordergrund und über den Rücken von ein paar Kühen, die an den Fuß dieses Hügels zu einem Wassertümpel hinabgestiegen sind. Es ist wenig Motiv in dem Bilde; auch die Farbe ist einfach, herabgestimmt auf die matte Tonskala eines grauen Tages; die Linie verschwindet hier ganz in der Masse, das Detail im Ganzen, und das Ganze, d. h. der Naturausschnitt, den dieser Bildrahmen umschließt, ist wieder nur als Teil, als Fragment des großen kosmischen Ganzen aufgefaßt und dargestellt. Der Maler gibt hier, wie Muther von Constable sagt, «nichts Abgerundetes sondern nur die lebenden Punkte». Dadurch nämlich, daß die Umrisse verwischt und die Details verschwiegen sind, bleibt der Blick nicht am Einzelnen haften, sondern gleitet ungehemmt in die Weite und schafft Beziehungen vom Teil zum Ganzen, vom Nahen und Begrenzten zum Fernen und Unendlichen.

Die kleine Landschaft hat in ihrer Wirkung mehr Einheit und Größe als eine Reihe großer Kompositionen, die Menn während seines Pariser Aufenthaltes und später ausführte, und in denen er mit Willen und Ueberlegung einen Mittelweg zwischen klassischer Kunst und modernem romantischen Empfinden einschlug. In diesen Kompositionen versucht er nämlich, sein subjektives romantisches Verhältnis zur Natur in der abgemessenen Prosodie der klassischen Kunst auszudrücken.

Ein Beispiel gewissenhafter Rückkehr zum Klassizismus ist «die Meeresbucht» (im Genfer Kunstmuseum), ein Bild, das identisch sein dürfte mit dem 1843 in Genf ausgestellten «Golf von Salerno». Der zum Meer sich senkende Berg, der Weg, der wie ein glattes Band dem Ufer entlang sich windet, die Schaumkämme der Brandung, die weißen Wolkenballen, mit denen eine trockene Bise am tiefblauen Himmel ihr Spiel treibt,

---

[1] Siehe Abbildung.

alles, auch die weidenden Schafe und ihre Hüter, sind mit scharfen präzisen Konturen umrissen. Man spürt die Willensenergie, die jeden Teil der Landschaft in seine exakte plastische Form gezwungen hat, und die das Bestreben nach klar abgegrenzten Formen so weit treibt, daß die Zeichnung trocken, die Farbe wie kristallisiert erscheint. Die Ausführung ist hier von einer skrupelhaften Sorgfalt, von einer an Leopold Robert gemahnenden «Vollendung» in der Wiedergabe des Stofflichen. Das Detail ist unanfechtbar. Menn zeigt hier, daß er fähig war, ein Bild im Sinne des damaligen Kunstgeschmackes zu «vollenden». Später hat er freilich aus künstlerischer Einsicht, aber zum Erstaunen und Aergernis des Publikums, diese Art von Virtuosität preisgegeben. In der Meeresbucht verbirgt sich uns der «moderne Menn» fast gänzlich. Nur in einer Ecke des Bildes, wo auf hohem Hügel Mauern und Dächer im Sonnenschein blitzen und blinken verrät sich etwas von seinem verschüchterten Dasein. — Deutlicher als hier wagt er sich in einer Landschaft aus dem Süden Frankreichs[1], («Paysage du Midi»)[2] hervor. Hier wird der Blick in das Bild hineingezogen, und leichter, weil nicht aufgehalten durch trennende Linien, gleitet er über Herde und Hügel in die lichte blaue Ferne hinein. Die Fernsicht und die rechte Ecke des Bildes mit den im Licht gebadeten Baumkronen, dem Felsenufer, dessen Vorsprünge vom ersten warmen Anhauch der Morgensonne vergoldet werden, sind eigentlich ein Bild im Bilde. Diese Teile sind so duftig und zart, wie der Vordergrund hart und schwerfällig ist; denn in diesem Vordergrund hat jeder Stein seinen klaren Umriß; die Gräser heben sich einzeln von der rötlichen Erde ab, und die Bäume sind mit soviel gewissenhafter Detailarbeit ausgeführt, daß ihre Kronen sich nicht zur Laubmasse ballen, daß das Licht sie nicht modelliert, sondern von ihnen abprallt. Die Fernsicht ist hellfarbig und luftumsponnen; sie ist ein Stück moderner impressionistischer Freilichtmalerei. Der Vordergrund hingegen ist Atelierkunst, ist akademische Komposition.

Das Unausgeglichene dieser Landschaft aus dem Süden ist Menn selbst mit der Zeit unangenehm geworden und er soll Lust gezeigt haben, eines Abends ins Musée Rath, von dem das Bild erworben worden war, einzudringen, um ihm mit dem Taschenmesser den Garaus zu machen.

Eine Komposition von ähnlichem Charakter ist der «Nemisee»[3]. Auch hier ist der Hintergrund ein Bild von zarter, durchleuchteter Farbig-

[1] Im Genfer Kunstmuseum.
[2] Siehe Abbildung.
[3] Im Besitz von Hr. Desgouttes, Genf.

keit, während die vorderen Partien, mit ihrer korrekten Detailarbeit, nicht viel mehr als Rahmendienste verrichten.

Eine «Rahmenlandschaft» ist auch das »W e t t e r h o r n»[1]. Obwohl dieses Bild erst 1845, also nach Menns Rückkehr aus Paris und während eines Aufenthaltes im Berner Oberland entstanden ist, ziehe ich es dennoch schon hier zur Betrachtung herbei, um den angesponnenen Entwicklungsfaden nicht zu unterbrechen. Die O e l s t u d i e[2] zum Wetterhorn ist besonders interessant und hat historische Bedeutnng; denn sie ist einer der ersten, vielleicht der allererste Versuch, die Prinzipien der modernen Landschaftskunst auf das Hochgebirge, in die Alpenmalerei zu übertragen. Dies ist ihr größtes, für die Geschichte der schweizerischen Kunst nicht hoch genug einzuschätzendes Verdienst. Schon die Zeitgenossen empfanden dies. Ueber den Eindruck, den das Bild auf der Genfer Ausstellung von 1845 auf sie machte, wird das folgende Kapitel Auskunft geben, wo Menn im Rahmen der Genfer Kunst betrachtet werden soll.

Die Studie zeigt indessen am besten, was Menn w o l l t e. — Wir sehen da, wie sich die Veste der Berge aufbaut, stufenweise, unregelmäßig, riesenhaft, als wären Zyklopenhände an der Arbeit gewesen. Im Tale, wo die wasserreichen Bäche fließen, sind die Windungen des Berges bekleidet mit jungen Buchen und saftigen Wiesen, die sich wie eine samtne Decke, die hie und da zerrissen wird vom jäh vorspringenden Gestein, um seine Flanken legen. Auf diese grüne folgt die bräunliche Region der Alpenrosen, der spärlichen Waldungen und nackten Felsen, und aus ihr ragen die Firnen hervor leuchtend im ewigen Schnee. Diese sind es vor allem, die den Blick anziehen mit ihren kristallinischen Formen und mit dem Licht, das von ihnen ausgeht, die Bläue des klarsten Himmels weit über strahlend. Die Firnen sind es, mit denen die Sonne den ersten Morgengruß wechselt, ehe sie hinuntersteigt, stufenweise, bis zu den Wohnungen der Menschen und zu den Weiden am Bache. Diesen Sonnengruß und diesen Abstieg von den Höhen in die Täler hat Menn in seiner Studie festgehalten. Jedes Ding wollte er so darstellen, wie es unter der ersten Berührung der Morgensonne sich zeigt: die hohen Firnen schwebend im Licht, als ob sie keine Schwere hätten; unruhiger die grauen Vorberge mit ihrem runzeligen Angesicht; tauschwer und von feuchter Nachtluft umschleiert die Bäume des Tales. Nicht auf die einzelne Form und ihre Vollendung kam es ihm an, nicht durch einen besonderen Lichteffekt suchte er zu wirken, sondern er wollte zeigen, wie überhaupt der Sonnen-

---

[1] Im Besitz von Hr. Maunoir, Genf.
[2] Im Besitz von Frau Bodmer, Genf. Abbildung in «Nos Anciens» 1902, pag. 80.

jüngling seiner Geliebten, der Erde, ins Antlitz schaut. Dieser Absicht folgen die Bewegungen des Pinsels: sie verbergen rücksichtslos das Detail unter breiten, kräftigen Strichen; ein Felsen, von weitem gesehen, ist ein Pinselstrich in der Richtung des Gesteines; ein Baum ist eine Masse, modelliert durch Licht und Schatten. Dadurch aber, daß die Striche in der richtigen Lage und die Massen im richtigen «Plane» stehen, schließen sie sich zur Einheit zusammen, und das Auge, das den Organismus des Ganzen erfaßt, ergänzt leicht und unwillkürlich die Teile im richtigen Sinne.

Die Zwiesprache des Lichtes mit der Erde ist ein immerwiederkehrendes Motiv in Menns Landschaftskunst. Hier tritt aber noch ein anderes Bestreben deutlich hervor: es ist neben dem Lichtproblem das Raumproblem. Wir sahen bereits, wie Menn als Kind aus einem eigentümlichen Bedürfnis seines Intellektes rings um ein Haus herumlief, um dessen Volumen zu erfassen; wie der Schüler der Ecole du Calabri sich nicht damit begnügte, Stift und Pinsel gebrauchen zu lernen, sondern sich auch im Modellieren eifrig übte. Auch in Paris befaßte sich Menn mit plastischen Arbeiten: man sah in seinem Atelier von seiner Hand modelliert die Tonstatuette eines Pferdes. Daß er für die Plastik eine glückliche Hand hatte, zeigt das in spätern Jahren entstandene Medaillon in Hochrelief mit dem Porträt seiner Gattin[1]. Doch diese plastischen Arbeiten waren nur Uebungen für die Hand des Malers, Mittel um zur Kenntnis der Form zu gelangen. Wenn der Künstler das Volumen eines Dinges mit dem Tastsinn der Hand in sich aufgenommen hatte, war er um so eher imstande, es auch mit dem Tastsinn des Auges richtig zu erfassen, mit der Energie des Striches in seinem wahren Umfang darzustellen. Wenn sich Menn also nicht rückhaltlos der romantischen Strömung überließ, die zur Auflösung der Form führte, wenn er später den Impressionismus in seinen letzten Konsequenzen abwies, so gehorchte er damit einer Forderung seiner eigensten Natur, die stark genug war, alle Einflüsse von außen zu modifizieren. In diesem Bilde ist in Verkürzung gleichsam die ganze spätere Entwicklung von Menns Kunst enthalten. Hier schon lassen sich die Prinzipien erkennen, die nur der Meister selbst auf die klaren Formeln zu bringen vermochte, die seine Schüler kennen:

«Jedes Ding ist ein Umschließendes, oder ein Umschlossenes (un contenant ou un contenu).»

«Einrahmen, immer einrahmen und nochmals einrahmen!»

«Braucht den Pinsel nicht wie einen Besen; streichelt, liebkost auch

[1] Abbildung in «Nos Anciens» 1902, pag. 89.

nicht damit, sondern hobelt! Bearbeitet die Form bis zu dem Augenblick, wo jedes Volumen in seiner ganzen Wahrheit dasteht.»

«Euer Bestreben richte sich immer mehr dahin, kühn in die Realität der Dinge einzudringen.

«Es ist nötig, beim Zeichnen wie beim Malen, daß der Künstler, obwohl auf einer Fläche arbeitend, einen festen Körper zu berühren meint. Nur dann wird es ihm gelingen, den Gegenstand in seiner Totalität darzustellen.»

«Es gehört zum wichtigsten in der Malerei, daß sie den Tastsinn befriedige. Das Leben ist nichts anderes als ein Tasten auf Distanz [1].»

Im Wetterhorn ist diese Tendenz nach räumlicher Illusion noch einseitig übertrieben und fällt um so mehr auf, als sie unsicher und unausgeglichen ist. Das vermindert natürlich den aesthetischen Wert des Bildes, aber als Dokument, sowohl für die Entwicklung Menns, wie der Genfer Malerei überhaupt, bleibt es dessen ungeachtet von großer Bedeutung. Hinter dieser Studie sehe ich die lange Reihe bedeutender Landschaften von A. Baud-Bovy, von Valentin Baud, Virchaux, Hermenjat u. a., die zwar auf verschiedene, persönliche Weise das Hochgebirge interpretieren, deren Werk aber doch die gemeinsame Grundlage erkennen läßt, auf welche Menn, im Gegensatz zur Richtung der Diday und Calame, die Genfer Kunst gestellt hat. —

In dem vollendeten Gemälde des Wetterhorns ist die Studie getreu wiederholt, nur hat sie, auf verbreitertem Format, einen konventionellen einrahmenden Vordergrund erhalten. Da liegen an einem Waldweg Stämme und Steine, die so fein gepinselt sind, als ob Calame darin hätte überboten werden sollen. Aber in den hochragenden Stämmen und Kronen, die den linken und obern Bildrand dekorieren, scheint dem Künstler die Geduld zur Feinarbeit ausgegangen zu sein; denn hier erlaubt er sich eine Mißachtung der Natur gegenüber, die man in seinen Werken und besonders in seinen Studien sonst nicht antrifft.

Ein letzter Nachklang dieser hybriden Landschaftskunst ist das Bild «Am Fuße des Salève» [2]. Zwar ist auch diese Landschaft reich an neuen malerischen Schönheiten. Besonders der Himmel, prangend im Arabeskenschmuck goldener Abendwolken, ist moderne Naturpoesie. Im übrigen aber spürt man auch hier das Ringen des Künstlers mit dem Stoff, der sich nicht willig in ein harmonisches Gesamtbild fügen wollte. «Ces

---

[1] Aus den Notizen von Menns Schülerin E. de Stoutz, die mir in liebenswürdiger Weise zur Benützung überlassen wurden.

[2] Im Besitz der Société des Arts in Genf. Abbildung in «Nos Anciens» X^e année, Nr. 2, 1910.

diables de pentes de notre pays ont bien de la peine à se balancer», soll Menn einmal gesagt haben, als er in seiner Klasse eine Gebirgslandschaft korrigierte. Menn, dem das Bedürfnis nach Rhythmik im Blute lag, hat in bergigen Gegenden nur selten Motive gefunden, die ihn in dieser Hinsicht befriedigten und zur Gestaltung reizten. See-, Fluß- und Hügellandschaften lagen ihm weit besser. Das «Wetterhorn» und der «Salève» gehören zu den wenigen Bildern, mit welchen er der hoch im Kurse stehenden Genfer Alpenmalerei seinen Tribut bezahlte. Der «Salève» ist, nach Bodmers Angabe, erst 1852 vollendet worden. So lange blieb also Menn, wenn er größere Kompositionen schuf, mit einem Fuße in der Tradition stecken. Er komponierte und staffierte diese Bilder nach dem Rezept der klassischen Malerei. Er suchte durch die Befolgung äußerlicher Vorschriften ihnen «Stil» zu verleihen. In kleinern Landschaften hingegen, und besonders in Studien, rang er tapferer mit der Natur, hielt sich strenger an die Wahrheit seiner Eindrücke, und kam so dem Stile, den man «aus der Natur heraus muß reißen», um ihn zu besitzen, näher, als in seinen großen Kompositionen.

In solchen kleinen Bildern, z. B. einer Flußbiegung[1] und einer Flußlandschaft[2 3], sieht man nur noch geringe Spuren von einer vorbedachten Komposition, von einem Arrangement nach altem Schema. Die natürlichen Linien der Landschaft, die Silhouetten der Bäume, der Flußbeete, die markierenden Abgrenzungen, durch welche das Skelett der Erde unter dem verhüllenden Teppich der Gewächse sichtbar wird, übernehmen hier die Rolle der Komposition. Menn hat hier Motive gefunden, die, wie er zu sagen pflegte, «sich von selber komponieren». Die Staffage fehlt, oder ist auf ein Weniges beschränkt; die Farbe ist aufgehellt und in der Ausführung zeigen sich keine «attrappe-l'œil», die die Virtuosität des Pinsels dartun und den Beschauer frappieren, verblüffen sollen. Auf solche Landschaften paßt das Lob, das ein Pariser Kritiker Menn gespendet hat, als dieser 1842 einige seiner Landschaften im «Salon» ausgestellt hatte.

«Bewundern wir — so schreibt jener — seine Landschaften voll Luft und Licht, den massigen Baumschlag, die herrliche Farbe, die Feinheit des Pinsels, die Hand in Hand geht mit einer gewissen Breite der Ausführung, die uns die Natur in ihrem ganzen Reichtum wiedergibt[4].

[1] Im Besitz von Frau Bodmer.
[2] Im Besitz von Hr. F. Furet, Genf.
[3] Siehe Abbildung.
[4] D. Baud-Bovy «Notes sur B. Menn», pag. 22.

Die Entwicklungsstadien des Landschafters Menn, die wir an Beispielen festgestellt haben, finden ihre Ergänzung in den *figürlichen Bildern* dieses Künstlers. Auf beiden Gebieten geht seine Entwicklung parallel.

Wie er in der Landschaft von der skulpturalen Auffassung abwich, so wandte er auch in der Figurenmalerei den Blick von der Kunst Ingres' zu derjenigen Delacroix' hinüber. Und wie er als Landschafter dem unmittelbaren Sinneseindruck immer mehr Raum gewährte, so schob er auch im Figurenbild das Medium der klassischen Kunst allmählich auf die Seite. Aber auch hier wird der Bruch mit der Tradition nicht zu einem vollständigen Uebergang zur neuen romantischen Kunst. Auch hier geht Menn einen Mittelweg, auf welchem allein — so scheint es — sein bedachtsamer Geist, sein pädagogisch-synthetisierender Hang, sein künstlerisches Gewissen, Beruhigung fand.

Wie seine Landschaften «voll Luft und Licht» von der Presse beachtet wurden, so fiel auch sein großes Figurenbild, «die Sirenen»[1], als etwas Neues in die Augen und wurde 1843 in Paris als eines «der bedeutendsten Werke» des Salons bezeichnet.

«Ein junger Mann, den wir bis dahin nur durch einige gutgemalte Landschaften kennen lernten, hat sich auf einmal, ohne auf seine Studien nach der Natur zu verzichten, in der Historienmalerei eine neue Bahn geschaffen.» So wurde das Bild, vor Eröffnung der Ausstellung, angekündigt[2]. Die Zeitschrift «L'Artiste» brachte eine Lithographie des Gemäldes, von Menn selbst ausgeführt, und eine lobende Besprechung, in der es u. a. heißt: «Die Schönheit der Landschaft, die Durchsichtigkeit der Wellen, und mehr noch die hingegossene Haltung, die Wollust, die koketten sehnsüchtigen Gebärden, womit sich die Sirenen Waffen schmieden, welche kaum nötig sind neben der Pracht und Vollkommenheit ihrer Formen, — dies alles verrät bei Menn eine reiche Einbildungskraft, die unterstützt wird durch eine gewandte Technik. Das Werk dieses Künstlers ist dasjenige eines ausgezeichneten Koloristen, und obgleich einige leichte Unachtsamkeiten in der Zeichnung sich bemerkbar machen, so stören sie doch nicht, dank der strahlenden Wirkung des Lichts, das mit so viel Geschick und Ueberlegung verwertet ist.»

Die Sirenen sind nach Menns Auffassung nicht jene mythologischen Fabelwesen mit dämonischem Blick und Vogelklauen, wie sie die romantische Phantasie darzustellen liebte. Sie haben nichts von der «buntgetigerten

[1] Von Menn zerstört. Kopie in Miniatur von Marc Baud, im Genfer Kunstmuseum. Abbildung in «Nos Anciens» 1902, pag. 74.

[2] Bodmer, «Nos Anciens» 1902, p. 74.

Idylle» Böcklins. Aber ebensowenig sind sie klassische Figuren von marmorner Formenreinheit, wie etwa die Quellnymphe oder die Odaliske von Ingres. «Es sind wirkliche Frauen vom Kopf bis zu den Füßen, wenig historisch aber dadurch um so reizender», schrieb der Kritiker Tenint[1]. Da Menn das Bild zerstört hat, können wir über seine farbige Erscheinung nicht urteilen und müssen es dahingestellt lassen, ob jener Beobachter Recht hatte, der es mit Rubens[2], oder jener andere, der es mit Watteau verglich[3].

Jeder, der sich mit Menns Kunst befaßt hat, konstatiert eine Reihe von *Einflüssen*, die in derselben ihre Spur hinterlassen haben. Die meisten begnügen sich nicht damit, diese Einflüsse in allgemeinen Ausdrücken als klassische, romantische, naturalistische Strömung zu bezeichnen, sondern sehen dahinter eine Menge bestimmter Persönlichkeiten, an die Menn der Reihe nach sich angelehnt haben soll. Sie nennen Robert, Français, Baron, Rousseau, Daubigny, Corot, Courbet u. a. m.

Der eine betrachtet diese Anlehnungen als einen künstlerischen Austausch, als ein gegenseitiges Nehmen und Geben; der andere geht so weit, Menn alle Originalität abzusprechen. Ein dritter sieht in den sogenannten Nachahmungen bloße Studien, zu denen der Künstler Menn durch die Interessen des Kunstforschers, Theoretikers und Lehrers Menn, getrieben worden wäre.

«Ich glaube», schreibt E. Débrit — «daß Corot und Baron ebensoviel von ihm gelernt haben, als er ihnen mag zu danken haben»[4]. Will. Vogt dagegen sieht in den mehr als 200 Bildern und Zeichnungen Menns, die nach seinem Tode in Genf ausgestellt waren, — mit Ausnahme eines einzigen Bildes, — nichts als «pastiches de Corot, contrefaçons de Daubigny et études inspirées de Baron». Aus diesem Wirrwarr widersprechender Ansichten wird man durch eine Analyse einzelner Werke am ehesten einen Ausweg finden.

Henri-Charles Baron ist der Maler eleganter Gesellschaftsstücke, gefälliger Genrebilder, graziöser Frauen, die im Stil der Bühne, besonders der Operette, idealisiert sind. Menn hat einige Male ähnliche Motive behandelt. Beide Künstler haben z. B. eine «Violinspielerin» ge-

[1] D. Baud-Bovy, «Notice . . .», pag. 23 u. ff.
[2] Idem
[3] Mündliche Mitteilung eines Schülers.
[4] Le Genevois 1894, 7. April.

malt. Aber gerade die Gleichheit des Themas zeigt deutlich die Verschiedenheit ihrer Kunst. Barons Mädchen[1] kommt dahergerauscht in bunter Seide, mit flatternden Bändern und fliegenden Locken. Sie ist für das Auge, was eine effektvolle Operettenmusik für das Ohr ist. Ganz anders Menns «Mädchen mit der Violine»[2]. Diese führt leise, wie im Traume, den Bogen über die Saiten ihres Instrumentes. Leise, süße Stimmen der Dämmerung sind hier zum Bilde geworden. Ein Lichtstrahl fällt auf die eine Seite ihrer Gestalt und gleitet in die Halbschatten der andern hinüber, so daß man, wie unter einem Schleier aus Licht und Dämmerung gewoben, die Körperformen mehr errät als sieht. Es ist, als ob die Reize des Prud'hon'schen Pinsels dem Künstler vorgeschwebt hätten, als er diese Figur im Zwielicht modellierte. Sie ist in eine eigene wirklichkeitsferne Welt entrückt. Dieses Gemälde ist kein Genrebild mehr, sondern nähert sich, durch den starken Stimmungsgehalt, einer symbolischen oder allegorischen Darstellung. Während Baron immer in der Sphäre der Genremalerei bleibt, hebt Menn seinen Gegenstand immer über dieselbe hinaus. Baron unterhält und erheitert; Menn hingegen ruft zur Sammlung auf. In seinen Bildern hat stets ein Gedanke oder ein Zustand der Seele Gestalt angenommen. Ohne diese geistige Gefolgschaft treffen wir Menn niemals an. Wir finden sie auch in Bildern, die künstlerisch weniger hoch stehen, als das eben genannte; so in dem kleinen Figurenbild, das man «Leidvoll» nennen könnte[3]. Es stellt eine junge Frau dar, die sinnend vor sich hinstarrt und in offenbarer Ratlosigkeit den Finger ans Kinn hält. Eine regenschwere Landschaft trauert mit ihr und selbst die unvernünftige Kreatur bleibt nicht fühllos für das Menschenleid: ein Hund schmiegt sich an die Gestalt seiner Herrin an und leckt ihre schlaff herabhängende Hand. — Das Bildchen ist weder in Kolorit noch Zeichnung von besonderer Eindrucksfähigkeit; aber jenes Ineinanderweben von Natur und Menschenschicksal macht es zu einem echten Menn.

In Paris teilte Menn sein Atelier mit J.-D. Papety (1815—1849). Dieser, ein Feinschmecker der Form, hatte 1839 mit einer «femme couchée» einen ersten Erfolg errungen, den er freilich in der Folge nicht zu steigern vermochte. Es ist wahrscheinlich, daß Menn durch ihn angeregt wurde, ebenfalls eine «femme couchée» zu malen, an welcher die correggesken Reize des Helldunkels bewundert worden sind. In den «Sirenen» kehrt das Motiv wieder; aber wer würde in diesem Bilde nicht den kraftvollen

[1] Im Besitz von Frl. Scherer, Genf.
[2] Im Besitz von Frau C. Guinand.
[3] Im Besitz von Frau Burillon, Genf.

eigenen Gedanken seines Urhebers erkennen, wie denn auch seine Form von der Kritik als etwas Eigenartiges und Neues erkannt worden ist?

Fügen wir zu diesen Künstlernamen denjenigen des Lyonesen François Vernay hinzu, in dessen Gesellschaft Menn im Süden Frankreichs wanderte und malte, und an den uns zwei Pappellandschaften in feinem Silberton, die sich in Menns Nachlaß befinden[1], lebhaft erinnert haben.

Es ist bereits festgestellt worden[2], daß Menn ein durch Daubigny berühmt gewordenes Motiv, «die Schleuse von Optevoz» zum Thema eines Bildes gemacht hat. Menn stand in freundschaftlichem Verkehr mit Daubigny. In seinem Nachlasse befindet sich eine reizvolle Landschaft dieses Künstlers[3]. Gewiß hatte Menn ihm wertvolle Anregungen zu verdanken, die es ihm erleichtert haben, sich von der literarischen und genrehaften Landschaftskunst, wie sie in seiner Umgebung gepflegt wurde, frei zu machen und zum Naturalismus der großen französischen Meister durchzudringen.

Auch Fr.-L. Français, Théodore Rousseau, J.-B.-C. Corot, von welch letzterem noch die Rede sein wird, haben ihm das Vordringen leichter gemacht. In Menns Werken finden wir deutliche Spuren ihres Einflusses. Sein gewandter Pinsel wetteifert mit ihnen allen, versucht alles, will alles können. Es ist, als ob er aus den verschiedenen Einzelsprachen, womit die Werke jener Künstler zu uns reden, eine Gesamtsprache hätte schaffen wollen, als ob er nach einem unpersönlichen allgemeinen, man möchte sagen, wissenschaftlichen Ausdruck für sein Naturempfinden gesucht hätte. Menn war ein fanatischer Wirklichkeitsmensch, und als solcher ein Sammelgeist. Er suchte und verarbeitete eine unendliche Menge Tatsachen aus den verschiedensten Gebieten: er sammelte und verarbeitete auch Stile. Wenn er sich, mit dem Pinsel in der Hand, mit einem Corot, Rousseau, Daubigny, mit Marilhac, Vernay u. a. auseinandersetzte, so läßt sich daraus durchaus nicht folgern, daß er, als der Schwächere, unter den Einfluß von Stärkeren geraten wäre, noch daß er sich von irgend einem dieser Künstler hätte ins Schlepptau nehmen lassen. Vielmehr macht er jene Meister zu Objekten seines Studiums, und folgt, indem er ihre Werke verarbeitet, einem Bedürfnis seines unruhigen, nimmersatten Geistes, der, wie die großen Künstlergelehrten der Renaissance es taten, die Kunst durch die Wissenschaft zu ergänzen suchte, damit sie gleichzeitig und in gleichem Maße unser Gefühl und unsern Intellekt befriedigte.

[1] Im Besitz von Frau Bodmer.

[2] P. Seippel im «Journal de Genève», 10. April 1894 und E. Debrit «Le Genevois» 1894, 7. April.

[3] Im Besitz von Hr. M. Guinand.

Menn bleibt produktiv, auch in seiner Anlehnung an andere. Deshalb konnte er denn auch in eben dem Maße Gebender sein, als er Nehmender war. An Beweisen dafür fehlt es nicht, auch aus seiner früheren Zeit.

Als er Paris verlassen hatte, schrieb ihm ein Schweizermaler, Fritz Walthard, u. a. folgendes: «Es ist nun mehr als ein Jahr her, seit ich eifrig den Unterricht von Gleyre besuche. Ich habe dort z. T. Ihre guten Ratschläge und Ihre ausgezeichnete Art zu sehen, wiedergefunden; ich bewahre übrigens mit religiöser Ehrfurcht die Instruktionen, die Sie mir seinerzeit diktiert haben, in Ihrem Atelier in der Rue Tavannes, nach dem ich immer hinschaue, wenn ich dort vorbeigehe. Mehrere Kameraden haben Ihre Zeilen gelesen und sogar abgeschrieben, denn man weiß sie zu schätzen. Ich habe Ihre Abreise oft bedauert und die andern haben mich verstanden, wenn sie Ihre schönen Studien sahen, die damals bei mir waren.»

Von Th. Rousseau, dem Vater der neuern französischen Landschaftskunst, wird gesagt, daß er Menn brieflich um künstlerische Ratschläge angefragt habe, und Corot, der liebenswürdige Meister, hat vor einem Werke Menns den Ausspruch getan: «voilà Menn, notre maître à tous[1]!»

Dürfen wir also im Ganzen Menns Verhältnis zu seinen Zeitgenossen nicht als Abhängigkeit, sondern als Austausch bezeichnen, so müssen wir doch für zwei Künstler eine Ausnahme machen, nämlich für Corot und für Delacroix.

Corot (1796—1875), dieser genialste Lyriker der Landschaft seit Claude Lorrain, hat seiner Zeit eine neue Kunst gebracht, indem er eine alte Tradition erneuerte, eine Tradition, die bereits zur Zeit der Van Goyen und Alb. Cuip Geltung gehabt hat. Es ist das Prinzip der Tonwerte, «la théorie des valeurs», wie die Franzosen es nennen. Durch dieses Prinzip wird die Erscheinung, die der Künstler für unser Auge festhält, zu einer Einheit zusammengefaßt. Nach Einheit hat auch die klassische Landschaftskunst gestrebt, aber sie suchte dieselbe durch eine willkürliche Auswahl und Anordnung der Gegenstände zu erreichen. Corot hingegen verwirklichte sie durch die Harmonisierung der Töne, die er auf einen einzigen vibrierenden Akkord abstimmte. Von Farben wagt man bei ihm kaum zu reden; denn alle Einzelfarbe versinkt im Gesamtton des Bildes, Corot malt in Silbergrau, wie van Goyen in braungrau gemalt hat. Corot

[1] D. Baud-Bovy: «Notice sur B. Menn», pag. 34.

malt die Erscheinungen des Lichts, wie van Goyen die Erscheinungen der Luft festgehalten hatte. Beide geben beseelte Landschaft, und beide erregen immer wieder Staunen über die Einfachheit der angewandten Mittel.

Der bleibende Wert von Corots Kunst konnte den Forscheraugen Menns nicht verborgen bleiben. Zu einer Zeit, wo Corot noch wenig Verständnis und Erfolg gefunden hatte, lernte Menn bereits von ihm. In den «Sirenen» z. B. sehen wir den Einfluß des Pariser Meisters in dem massigen Baumschlag, der gegen die Ränder zart und duftig verläuft, so daß Luft um die Zweige spielt, und daß — wie Corot sich ausdrückte — «die kleinen Vöglein durchschlüpfen können». Deutlicher noch wird man in spätern Landschaften an Corot erinnert, so in dem kleinen Bilde «Das Schloß»[1], in der lieblichen Idylle «Die Furt»[2], ferner in einer Landschaft aus dem Greyerzertal[3], die ganz von verteiltem Licht, das durch einen feuchten Nebelschleier dringt, durchschimmert und beseelt ist, und endlich in dem Gemälde «Gruyères et les dents de Broc[4]», in welchem außer der malerischen Behandlung auch die Anordnung der Massen, mit der seitlich einrahmenden Baumgruppe, stark an Corot gemahnt.

In Gruyères, in dem gastlichen Schloß der Familie Bovy, brachte Corot einige Male die Sommerferien zu. Auch Menn gehörte zu den Sommergästen der alten Ritterburg, in der sich ein Kreis von Malern und Malerinnen zu froher Geselligkeit und zu ernster Arbeit zusammenfand. Dort, im persönlichen Verkehr und in gemeinsamer Arbeit — beide Künstler betätigten sich an der Ausschmückung eines Salons mit dekorativen Landschaften — hat Menn sich mit der Kunst Corots auseinandergesetzt. Was er davon behalten und dem Fundament seiner eigenen Kunstanschauung beigefügt hat, zeigen, außer den genannten und andern Bildern aus den 50er Jahren, etwa folgende Aussprüche:

«Die vollendete Ausführung («le fini») eines Bildes hängt nicht von der großen Zahl der Details ab, wohl aber von der Auswahl derselben im Hinblick auf die stärkste Wirkung des Ganzen[5].»

«Die Schönheit ist die persönliche Empfindung einer Ausdruckseinheit» («le sentiment personnel de l'unité expressive»)[6].

---

[1] Im Genfer Kunstmuseum

[2] Im Besitz von Hr. L. Perrot, Genf.

[3] Im Besitz von Hr. E. Duval, Genf.

[4] Im Besitz von Hr. F. Furet, Genf

[5] B. Bodmer in «Nos Anciens» 1902, p. 98.

[6] D. Baud-Bovy, «Notice», pag. 70.

Menn nahm von Corot, was ihm zum vollkommenern Ausdruck seiner eigenen Individualität verhalf. Diese aber unterscheidet sich durch ihre Intellektualität merklich von dem lyrischen Talent des Franzosen. Corots Kunst findet ihre Vollendung im Impressionismus. Menns Kunst dagegen wird fortgesetzt in den raumhaften und linienstarken Werken moderner Schweizer Künstler, wie Hermanjat, Trachsel, Boß, Baud, Virchaud u. a., und in der Monumentalkunst von Ferdinand Hodler.

Neben Ingres und Corot hat *Delacroix* Menn wohl am meisten zu sagen gehabt.

Delacroix ist eine Welt für sich, und mit dieser Welt kraftvoller Eigenart sich auseinanderzusetzen, an ihr sich zu messen, durch sie das Wesen und die Grenzen des eigenen Ich zu erkennen, das dürfte Menn mehr gefördert haben, — auch wenn das Resultat nur ein negatives war — als alle vorübergehende Kenntnisnahme dieser und jener Kunstrichtung.

Im Gegensatz zu Ingres, der nachträglich für seine Formen die Farbe auswählte, suchte Delacroix die Form für seine Farben. Im ersten Entwurf sind seine Kompositionen ein aufgeregtes Durcheinander von Farbenflecken. Ein interessantes Beispiel dafür besitzt das Genfer Kunstmuseum in der Studie zum «Massacre de Chios». Bei diesem Künstler wird das Erlebnis zur farbigen Vision, und diese bedingt das Bild. Seine besondere, durchaus malerische Auffassung konnte Menns Forschergeist nicht gleichgültig lassen. Er mußte ergründen, was für Möglichkeiten in dieser Kunst verborgen lagen und er machte das Experiment.

In seinem Nachlasse befindet sich ein Tierbild[1], das in Motiv und Ausführung auf Delacroix hinweist. Zwei gereizte Bestien, ein Tiger und ein Löwe, stehen sich gegenüber, zum Angriff bereit, zum Sprung schon gestreckt. Die gelben Tiere mit ihren licht gestreiften Fellen heben sich nicht prall vom schwärzlich-grünen Grunde ab, sondern sind geheimnisvoll mit diesem verwoben. Der Blick wird angezogen von den «springenden Punkten», er saugt sich an, und der Geist empfindet mit einer vom Künstler beabsichtigten Unbestimmtheit, das grausig Aufregende der Situation.

Menn hat vermutlich einen Delacroix kopiert, um ganz mit ihm vertraut zu werden.

Aber er ging auch zu den Lehrern dieses Meisters in die Schule:

[1] Im Besitz von Frau Bodmer.

zu Rubens, von dem er einige Gruppen aus dem Zyklus für Maria von Medici kopierte[1], zu Velasquez, von dessen Porträt Philipp V. er den Kopf in breiten Zügen skizzierte[2], zu Murillo, dessen «Vierge de Séville» im Louvre er sorgfältig in kleinem Format nachbildete[3].

Von Frans Hals kopierte er das Bildnis eines jovialen Mannes in Hut und Mantel[4], und hielt in einer Zeichnung die grotesken Züge der Hille Bobbe fest[5]. Bei Veronese studierte er die Dekorationskunst großen Stils, indem er dessen «Jupiter foudroyant les crimes» im Louvre zeichnete[6]. Die delikatesten Reize der Farben lernte er bei den Franzosen des 18. Jahrhunderts kennen, besonders bei Watteau, von dessen «Aufbruch nach Cythera» er eine reizvolle Kopie anfertigte[7].

In einer Anzahl eigener Kompositionsstudien strebte Menn, gemäß dem Vorbild dieser Meister und besonders Delacroix', nach dem reinen Kolorismus, welchem die farbige Erscheinung Ausgangs- und Endpunkt ist.

Dies ist der Fall in der «Mythologischen Szene» im Genfer Kunstmuseum[8] und in «Les Bohémiens»[9], einer Gruppe sonngebräunter, halbnackter Menschen, die im Waldesdickicht um eine Quelle lagern, während im Fußweg, der zu ihrem Eldorado führt, eine verschrumpfte Dame und ein zimpferliges, junges Mädchen auftauchen, die scheue, mißbilligende Blicke auf die Naturapostel werfen. — Hierher gehört auch ein farbenprächtiges kleines Bild mit mythologischem Motiv[10]. Alle diese Bilderstudien kleinen Formates sind Versuche im impressionistischen Stil eines Delacroix. Eine befriedigende Wirkung geht nicht von ihnen aus; es fehlte Menn die Unmittelbarkeit der farbigen Vision. Seine Vorstellungskraft arbeitet nicht in Farben, wie die Phantasie Delacroix'; sie schafft weit mehr mit räumlichen Werten; eine Harmonie der Proportionen regt sie stärker an, als eine Harmonie der Farben; Menn erfaßt die Dinge als Volumen im Raum und schaltet mit ihnen wie ein Architekt mit den Bausteinen. Am mensch-

[1] Im Besitz von Frau Bodmer.
[2] Im Besitz von Hr. M. Guinand.
[3] Im Besitz von Frau Bodmer.
[4] Im Besitz von Frau Bodmer.
[5] Zeichnungsalbum im Genfer Kunstmuseum.
[6] Im Besitz von Frau Bodmer.
[7] Im Besitz von Hr. M. Guinand.
[8] Abbildung in der Zeitschrift «Die Alpen». V. Jahrg. 5. Heft. Verlag Grunau, Bern.
[9] Im Besitz von Hr. Baud-Bovy, Genf.
[10] Im Besitz von Frau Favre-Salzmann, Genf.

lichen Körper interessiert ihn die Struktur der Formen und die Mechanik der Bewegung mehr, als das Farbenspiel des Inkarnats. Beim Tier, beim Baum, bei der Landschaft betont er unwillkürlich die Gesetze des Aufbaus, die innere Logik der Organismen. Sein Auge ist ein Auge des Intellekts und seine Bilder haben die Logik wissenschaftlicher Dokumente. Das Hervorheben des Konstruktiven, die Betonung des Gesetzmäßigen an jeder Erscheinung ist denn auch das Merkmal, an welchem sich die Authentizität von Bildern, die Menn zugeschrieben werden, am ehesten erkennen läßt.

In diesem Zusammenhang sei ein solches Bild, der Studienkopf eines Greises (im Kunstmuseum in Bern) erwähnt, das vermutungsweise als ein «Menn» bezeichnet wird. Dies geschieht aber mit schwachen Anhaltspunkten. Denn gerade in dieser Studie fehlt das Konstruktive; die Pinselstriche sind zwar breit und keck geführt, aber sie haben keine raumbildende, keine gliedernde und ordnende Kraft; sie geben einen unbestimmten Oberflächeneindruck, während ein echter «Menn» durch die Oberfläche stets einen Inhalt zum Ausdruck bringt. «Le dehors révélateur du dedans» lautete Menns Prinzip, das er immer und unwillkürlich in der Praxis verwirklichte. Der Studienkopf in Bern, dessen Flauheit auffällig ist, hat also keine Aussichten, je als ein Werk Menns gelten zu können.

Um nochmals auf die Frage der Beeinflussung zurückzukommen und sie abzuschließen, muß wiederholt werden, daß die Intellektualität Menns bei der Beurteilung seiner Kunst und seines Werdeganges, nicht genug berücksichtigt werden kann. Sie erklärt uns sein Suchen nach immer neuen künstlerischen Ausdrucksmitteln und seine zeitweise Anlehnung an eine Reihe von älteren und neueren Künstlern. Aus dem bereits Gesagten geht hervor, daß Menn nicht als ein Schwacher sich beeinflussen ließ, sondern daß er beeinflußt sein wollte, um ein Wissender zu werden. Hatte er dann durch ein positives oder ein negatives Resultat erreicht, was er suchte, nämlich eine vertiefte Einsicht in das Wesen der Kunst, dann schüttelte er mit Leichtigkeit das Joch des fremden Einflusses von sich ab.

Aber auch bei dieser Auffassung, die an seiner selbständigen Kraft nicht zweifelt, muß die Frage gestellt werden, ob das viele Material, das er ansammelte und ob die vielen Standpunkte, in die er sich der Reihe nach versetzte, nicht den Schwung und die Originalität seiner eigenen Produktion geschwächt haben. Die Antwort kann für den Künstler Menn nicht günstig lauten, und J. Widmers Urteil[1], «Menn habe zu viel gekonnt

[1] Dr. J. Widmer: «B. Menn und seine Bedeutung für die schweizerische Kunst». in der Zeitschrift «Die Alpen», V. Jahrg. 5. Heft.

und zu viel gewollt», kann nicht wohl widerlegt werden. Die beständige Forscherarbeit seines Geistes hat die künstlerische Arbeit seiner Hände verlangsamt, und der Philosoph Menn, der jede Erscheinung erklären und zu andern Erscheinungen in Beziehung setzen, ja, sie zu universeller Bedeutung erheben und erweitern wollte, hat der unbewußt schaffenden, aus eigenen geheimnisvollen Quellen schöpfenden Phantasie die Flügel gebunden. Die komplizierte und reiche Natur Menns erinnert, wenn nicht dem Grade, so doch dem Wesen nach, an das überreiche Genie Leonardo da Vincis[1]. Wie dieser beständig von der Kunst abschweifte, um sich in alle möglichen Gebiete der exakten und der spekulativen Wissenschaft zu vertiefen, so blieb auch Menns Streben nicht auf die Kunst beschränkt, sondern suchte in der Kunst gleichsam nur den synthetischen Ausdruck für die wissenschaftlichen Erkenntnisse. Und wie Leonardo nur wenige Werke vollendet, aber zahlreiche, machtvolle Anregungen ausgestreut hat, so war es Menn auch nur wenige Male vergönnt, ein größeres Werk abzuschließen; aber die Anregungen, die von ihm ausgegangen sind, waren tief, schöpferisch, fruchtbar; sie wirken weiter und bezeichnen als ein lichter Streifen die Bahn, die dieses stille, fast verborgen wirkende Menschenleben gezogen hat.

Kehren wir zu Menns Pariser Aufenthalt zurück, dessen mannigfache Einwirkungen auf seine Kunst uns zu einigen Abschweifungen veranlaßt haben.

Ein gezeichnetes Selbstporträt[2] aus jener Zeit zeigt uns, wie der junge Künstler damals ausgesehen hat. Er gibt sich in dem trefflichen Bildnis mit einer gewissen Familiarität, etwa wie vor einem Atelierfreund, — die Zigarette im Mund, die Mütze schräg aufs Ohr gerückt, ein zufriedenes Sichgehenlassen in der Haltung und, in interessantem Gegensatz dazu, den Ausdruck eines unruhigen Beobachters, eines «éveillé», eines «actif», wie er sich selbst in seiner Autobiographie bezeichnet hat. Sein Blick ist nicht ins Nebelreich der Träume, sondern — fest auf Dinge, auf Wirklichkeiten gerichtet. Wie ein munterer Wanderer geht dieser Blick von Ding zu Ding und verbirgt nicht die Lust an geistreicher Ironie, — ein Zug, den man an Menn sehr wohl kannte.

So mochte Menn ausgesehen haben, wenn er sein Atelier in der Rue Tavannes verließ, um mit dem Gefährten Papety die Versammlungen der Phalanstériens aufzusuchen, jener Gruppe sozial gesinnter

[1] S. A. Weese «Ferdinand Hodler», pag. 65.

[2] Im Besitz von Frau Bodmer. Abbildung in «Nos Anciens» 1902, pag. 71.

Menschen, die sich zusammengetan hatten, um nach den Ideen des Soziologen Fourrier die Welt umzugestalten und zu beglücken, — oder wenn er zu George Sand ging, um deren Kindern Zeichenunterricht zu erteilen, oder um im Salon dieser außergewöhnlichen Frau mit einer Elite geistreicher Männer und Frauen und hervorragender Künstler zusammenzutreffen. In jenem Milieu lernte er Chopin kennen und verkehrte mit Delacroix, den er selbst in diesen Kreis eingeführt haben soll. Chopin fand Gefallen an seinen Landschaften und kaufte welche. Delacroix interessierte sich für den Genfer, den «Judicieux», wie G. Sand ihn nannte; er mochte in ihm eine Kraft erkannt haben, die ihm selbst, dem Stürmer und Dränger, in viel geringerem Maße zukam: die Logik des Schauens und Schaffens, die wir an Menn kennen, seine kühle Objektivität den Dingen gegenüber, die Kunst des Maßhaltens, die nicht aus Mangel an Phantasie, sondern aus deren Gebundenheit an einen starken Intellekt herrührt. Delacroix, dem die bedeutendsten Aufträge zuteil wurden, die Paris zu vergeben hatte, forderte Menn zur Mitarbeit auf. Sollte diesem für die Unabhängigkeit seines Künstlertums bange gewesen sein, daß er das Anerbieten ausschlug? Nach Jahren, als er längst seine Kunst in Genf begraben hatte, sprach er zu einem jungen Maler, mit dem er den täglichen Weg zur Akademie wanderte, von jenem Vorschlag Delacroix'. Der stolze Mann, dessen Stimme sonst nie in den Mollton der Klage fiel, verhehlte diesmal nicht ein schmerzliches Bedauern darüber, daß er jenes Anerbieten ausgeschlagen und Paris verlassen habe, um in Genf als Lehrer ein ruhmloses Dasein zu führen. «C'est bien le drame de notre vie», fügte er hinzu und überließ es dem Kollegen, die Bedeutung dieses Wortes weiter auszuspinnen.

V.

RÜCKKEHR NACH GENF. KONFLIKTE. RÜCKZUG. NEBENARBEITEN. DAS PORTRÄT. DIE IDYLLE. DIE LANDSCHAFT.

1843, nach einem Aufenthalt von beinah fünf Jahren, verließ Menn die Stadt, wo er so reiche Anregungen empfangen hatte, wo er als Künstler verstanden und als Mensch geschätzt worden war. Trotz der Sympathien, die er in Künstlerkreisen genoß, war es ihm nicht gelungen, sich eine Position zu schaffen. Auch die «Sirenen», die so viel Aufsehen erregt und ihm eine Medaille eingetragen hatten, führten ihm keine Aufträge zu. In der Hoffnung, in seiner Vaterstadt sich eine sorgenfreie Existenz zu schaffen, wandte er sich Genf zu.

In der Ausstellung von 1843 trat er mit sechs Bildern vor das Genfer Publikum. Aber ein böser Empfang wurde ihm zuteil. Wie ein ergrimmter Beckmesser fiel die Kritik über seine Werke her. Menn wollte Neues und brachte Neues. Das hatte zur Folge, daß man ihn als einen Revolutionär, einen Feind der guten alten Tradition ansah. Seine Bilder choquierten das Publikum. Dieses nahm der Kunst gegenüber eine besondere Stellung ein. Es war nicht mehr kunstfeindlich, wie zu Zeiten Calvins, aber in ihm lebte doch noch ein Rest von dem Mißtrauen weiter, welches Calvin der Kunst, als einem verwerflichen Luxus, entgegengebracht hatte. Die moralischen Skrupel waren wohl überwunden, aber die reine aesthetische Freude an der Kunst scheint — damals wenigstens — in Genf nicht recht heimisch gewesen zu sein. Man begeisterte sich viel leichter für Fragen der Moral, der Volkswohlfahrt, der Mildtätigkeit, der Erziehung, als für aesthetische Fragen, und nur schwer gelangte der bedächtige Genfer in ein unmittelbares Verhältnis zur bildenden Kunst. Vorsichtig, reflektierend, nach rechts und nach links hinhorchend, trat er an sie heran.

Wenn ein Künstler durch Erfolg im Ausland sanktioniert worden war, oder wenn er sich an eine bekannte Kunstrichtung hielt, dann vertraute man ihm, ja man ging gern noch einen Schritt weiter und erhob seine Kunstweise zum Dogma. Das Dogma bot einen Stützpunkt für die Unsicherheit des aesthetischen Empfindens, und wehe dem selbstherrlichen Neuerer, der dem Dogma zuwiderhandelte und dadurch den Kritiker und das Publikum in den Zustand der Unsicherheit zurückwarf!

Dies tat Menn, indem er gegen alles verstieß, was dem Publikum bekannt, vertraut und daher angenehm war.

Vertraut aber waren ihm die unterhaltenden Genrebilder von Toepffer und Hébert, die himmelblauen und rosafarbenen landschaftlichen Szenerien von Guigon, die feingestrichelten Veduten von Link. Bekannt und vertraut war dem Genfer die Emailmalerei, die längst neben der Uhrmacherkunst in der Stadt blühte, und die den Kunstsinn des Publikums an die schmeichlerischen Reize der Miniaturmalerei gewöhnte, so daß dieses in die Versuchung fiel, auch an die große Kunst den Maßstab anzulegen, der ihm durch seine kleine feine Lieblingskunst gegeben war. Auch die Historienmalerei war sehr geschätzt in Genf, und gerne erging sich der Kritiker in literarischen und moralischen Betrachtungen über die Kompositionen eines Lugardon und Hornung. Die «wahrhaft ossianischen» Gebirgslandschaften von Calame, Diday und ihrer Gefolgschaft aber gaben ihm Anlaß, eine blühende Rhetorik zu entfalten.

Dieser letztern Gruppe von Künstlern wurde Menn, als Landschafter, gegenübergestellt, an ihr wurde er gemessen, nach ihr bewertet. Mit diesen Malern hatte er zu konkurrieren. Doch bevor wir ihm in den ungleichen Wettkampf folgen, vergegenwärtigen wir uns in kurzen Zügen diese Genfer «Ecole du Paysage alpestre».

Schon eine frühere Künstlergeneration, als die der Diday und Calame, hatte, nachdem Rousseau ihnen die Augen geöffnet, den Blick zu den Alpen erhoben. Aber in den meisten Gebirgsbildern von de la Rive und A. W. Toepffer ist die Landschaft nicht Selbstzweck, sondern nur der stumme Zuschauer, der feierliche Rahmen, für die Episoden, die sich in ihr abspielen,

Eine Ausnahme macht de la Rives «Mont Blanc» im Abendrot und Toepffers kleines Bild mit dem Mont Blanc im Mittagssonnenschein (im Genfer Kunstmuseum). Das letztere fällt besonders auf durch die rein optische Naturfreude, mit welcher das Thema erfaßt ist, und kann in dieser Hinsicht geradezu als ein Vorläufer der modernen Kunst gelten, die mit Menn in Genf eingezogen ist.

Zwischen Toepffer und Menn aber wird der Entwicklungsgang unter-

brochen durch die breite Phalanx der Diday-Schule, die im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts das genferische Kunstleben beherrschte. François Diday (n. 1802) und sein Schüler Alexandre Calame (n. 1808) galten als die «Chefs de notre école du paysage». Die Kritik verhätschelte sie und die schweizerischen Ausstellungskommissionen fühlten sich geehrt, wenn Calame sich an einer Ausstellung beteiligte. Diese Künstler brachten die Alpenmalerei auch im Auslande zu Ehren und ihr Ruf zog fremde Maler nach Genf. Die Begeisterung für die erhabene Alpenwelt, die selbst den englischen Maler Turner seine lichten Meeresflächen verlassen und die Schweizerberge aufsuchen ließ, diese Begeisterung hatte gegen die Mitte des Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreicht. Die zwei Genfer Maler hatten einen Ausdruck für sie gefunden, und dankbar hob die breite Welt der Mode sie empor und überließ es einer späteren Generation, ruhigen Sinnes ihre Verdienste abzumessen.

Diejenigen, welche über die Kunst von Diday und Calame geschrieben haben, gehen in ihren Urteilen weit auseinander. Den einen erscheint sie romantisch, andere bezeichnen sie im Gegenteil als naturalistisch. Im Grunde haben beide Erklärer recht. Romantisch ist diese Kunst durch die Wahl der Motive, der Momente, der Effekte, durch den Gefühlsinhalt, also mit einem Worte durch das Was, durch den Stoff. Naturalistisch ist sie durch die Form und die Technik, welche (mit Ausnahme einiger Studien dieser Künstler) bei einer detaillierten, äußerlichen Naturnachahmung stehen blieb. Das ist der eigentliche Zwiespalt, der durch diese Kunst geht. Die Inspiration entspringt literarisch-romantischen Quellen. Daher die oft wiederholten Motive berühmter Wasserfälle, stürzender Bergbäche, aufziehender Gewitter, verheerender Stürme. An literarischen Ursprung gemahnt die oft recht willkürliche Staffierung dieser Bilder mit verirrten Herden, mit Hütten und Waldkapellen, mit Hirten, Fischern, Jägern und Wanderern aller Art. Zersplitterte Baumstrünke, entwurzelte Tannen, die in den schäumenden Wogen eines Bergbaches dahintreiben, regten die Beschauer zu allerhand Betrachtungen an über die tragischen Mächte in der Natur. Einen unmittelbaren künstlerischen Ausdruck aber für die schaffenden und zerstörenden Naturgewalten fanden diese Künstler nicht, und ebensowenig hätten ihre Bewunderer eine direkte, rein malerische Kunstsprache verstehen können. Die romantische Technik eines Constable, eines Delacroix, hatte in Genf keine Nachahmung gefunden. Die Studien der Genfer Lokalkünstler waren meistens nicht tiefgründig genug, um den Maler in das Geheimnis der feineren Zusammenhänge zwischen Empfindung und Ausdruck, zwischen Stoff und Form, einzuweihen. Die Grundlage, durch die es möglich wird, über die Manier hinaus zu

einem Stil zu gelangen, fehlte dieser Kunst. Auch war die geläufige Manier ja so angenehm! Sie erlaubte es dem Künstler, sein Bild in allen Teilen mit gleichmäßiger Genauigkeit zu vollenden. Die Kritik mußte verstummen vor solcher Vollkommenheit, und der Bourgeois konnte begeistert ausrufen: «Voilà ce que nous appelons entendre la science du dessin pittoresque; aucun détail n'est oublié ou négligé»[1].

«Wir wollen zwar gerne glauben, — liest man in einer Zeitschrift für Literatur und Kunst, vom Jahre 1848[2] — daß es dem geschickten, seiner Kunst wirklich ergebenen Maler widerstrebt, jene Kontraste anzuwenden, die an Charlatanismus streifen; aber er möge sich nicht verhehlen, daß das Publikum nicht nur aus Kennern besteht, und daß es vielleicht im Interesse des Künstlers und der Kunst selbst steht, der Unkenntnis des Vulgus einige Konzessionen zu machen. Was aber sucht dieser hauptsächlich in einem Bilde? Sind es nicht die Kontraste, die gutmotivierten Schatten, die frappanten Wirkungen des Helldunkels? . . . Und Sie, meine Herren Maler, befragen Sie gewissenhaft den Geschmack des Publikums . . . fangen Sie den Beschauer in den Schlingen des Reizes, der Ueberraschung, der vollendeten Ausführung; wetteifern Sie mit den Metsu, den Van Ostade, den Teniers!»

In dieses Milieu nun trat Menn ein, und wir können heute aus den Aeußerungen der Presse sehen, welche Stellung er daselbst einnahm.

Der Kritiker des Journal de Genève[3] schreibt von Diday und Calame: «Das Beispiel dieser zwei Maler kann den jüngern Künstlern nicht genug empfohlen werden. Sie sind es, welche die Genferschule in eine fruchtbare Bahn gelenkt und ihr dadurch einen glorreichen Platz erobert haben neben den hervorragendsten Landschaftsmalern nicht nur unserer, sondern auch früherer Zeiten». Ein Jahr vor Menns Rückkehr aus Paris war Diday in die französische Ehrenlegion aufgenommen worden, und zwei Jahre später erhielt er eine goldene Medaille vom Erziehungsdepartement des Kantons Bern. «Diday ist wirklich der Vater und Führer unserer modernen Landschaftskunst — heißt es in einer andern Kritik. Dieser edle Stamm, dem so viel kraftvolle Aeste entsprungen sind, wächst von Tag zu Tag.» Der Reiz seiner Details und die «eigenartig fesselnde Melancholie seiner Kompositionen» wurde von jedermann genossen und gepriesen[4].

Menn hatte die Unklugheit des wahren Künstlers, den Geschmack des Publikums nicht zu konsultieren. Ueberdies besaß er die Illusionsfähigkeit,

---

[1] Album de la Suisse romane 1848.
[2] Album de la Suisse romane 1848, p. 117.
[3] 14. August 1849.
[4] Journal de Genève, 5. September 1845.

sich über die Macht der Mode und des Dogmas hinwegzutäuschen. Er stellte seine sechs Landschaften, darunter eine solche mit badenden Mädchen, aus, ohne eine Ahnung zu haben, daß er dadurch eine Hagelwolke böser Urteile über sich heraufbeschwor.

«Wenn ein Gesetz existierte, welches die Maler zwänge, Bilder zur Ausstellung zu schicken, so fühlte ich mich zur Nachsicht bewogen gegen diejenigen, die nichts als unförmige Entwürfe ausgestellt haben. Menn hat sechs grobe Studien an die Ausstellung geschickt, deren Titel im Katalog mit den Initialen A. V. (à vendre) bezeichnet sind. Also hat er, außer der Prätention, ein Publikum zu finden, das sie bewundere, auch noch die Hoffnung, Liebhaber zu finden, die sie kaufen. Einer dieser Entwürfe betitelt sich «Die Badenden». Es sind zwei junge Mädchen, ganz nackt, auf dem Rasen hingestreckt; die eine zieht sich in einen Knäuel zusammen, oder ist — wie die Maler sagen — in Verkürzung gesehen; ein dicker, unedler Kopf scheint einem Paket von roter Leinwand angefügt zu sein. Die andere der Badenden, deren Gesicht keineswegs unangenehm ist, streckt einen ellenlangen Fuß am Ende eines aufgeblähten Beines aus. Die Fleischfarbe ist mit grauen, violetten, schmutziggelben Tönen wiedergegeben. Keine Frische, kein Licht, keine Grazie!» — Aus den Kritiken über die «Baigneuses»[1] geht deutlich hervor, daß Menn hier einen kühnen und gewiß nicht uninteressanten Versuch gemacht hatte, die Wirkungen von Licht und Baumschatten auf der nackten Figur darzustellen, daß er also bereits eine Aufgabe des Pleinairismus vorwegnahm, wie sie später und bis auf unsere Zeit die Künstler vielfach beschäftigt hat. —

Eine andere Feder schrieb: «Gewiß sind die «Badenden» von Menn so weit wie möglich von der künstlerischen Tradition entfernt, welche die Maler durchaus aus Italien heimbringen müssen, wenn sie etwas Schönes und Lobenswertes zustande bringen wollen. Menn erweckte schöne Hoffnungen; aber es ist notwendig, daß er sich vor dem Streben nach Originalität hüte . . . . wenn er ein guter Maler werden will[2].»

Ein anderer wohlmeinender Kritiker ließ sich folgendermaßen vernehmen: «In der Kunst ist die Schönheit ein Schleier; ziehen Sie Ihren «Badenden» diesen Schleier über . . . Sie machen sich nicht allein lustig über uns, Herr Menn, sondern Sie scherzen mit sich selbst auf eine seltsame Weise . . . Sie müssen doch selbst wissen, daß Sie es sehr weit bringen können; wie kommt es denn, daß Sie die sonderbare Stellung vorziehen, die Sie gegenwärtig einnehmen?[3]»

[1] Das Bild ist vermutlich zerstort

[2] Album de la Suisse romane 1843, p. 118.

[3] Revue de Geneve 1843, 9 September.

«Was ist von den Landschaften dieses Künstlers zu sagen? — Neben sehr schönen Qualitäten . . . zeigen sie eine so nachlässige Zeichnung, eine so grobe Ausführung, daß man keine Freude daran haben kann. Die Landschaftsmalerei, die leichter als eine andere Kunst, den meisten zugänglich ist, «et qui vit de si peu de chose» !), muß, um über das Gemeine emporzusteigen, mit Geschmack und außerordentlicher Sorgfalt und Feinheit behandelt sein. Die Mittelmäßigkeit ist immer unerträglich, aber ganz besonders in den leichten Gattungen[1].»

Den sonderbaren Vorurteilen gegenüber der Landschaftsmalerei begegnet man nicht selten in jener Zeit des absterbenden Klassizismus. Ein Pariser Kritiker konstatiert 1844 ebenfalls das Ueberhandnehmen der Landschaften in den Ausstellungen, fügt aber mit der Beweglichkeit des gallischen Geistes hinzu: «Faut-il s'en plaindre, lorsque d'heureux résultats couronnent les efforts des paysagistes?[2]»

Der Genfer, der sich schwerer von der Tradition löste, schrieb noch 1851[3] «Wenn diese Vorliebe für die Berge und die Bäume jedes Streben nach Höherem in Kunst und Geistesleben zu ersticken droht, indem sie uns ganz gefangen nimmt, so ist diese Tatsache mehr als bedauerlich: sie muß konstatiert und bekämpft werden.»

Menn war ein geeigneter Angriffspunkt für die prinzipiellen Feinde der Landschaft. «Die Bäume von Menn sind grüne Pflaster, die Felsen sind graue, rote, gelbe Pflaster, und so alles Uebrige[4].» «Ich betrachte seine Bilder als eine Art Rätsel. Freilich, wenn ein Lithograph oder ein Kupferstecher es übernehmen wollte, sie zu kopieren, so könnte er reizende Sachen machen aus dem «Blick in die Apenninen», aus dem «Golf von Salerno», denn die Massen sind mit Intelligenz und Geschmack verteilt, und der Raum, den diese Bilder umschließen, ist ganz bedeutend. Aber die Farben scheinen mit dem Daumen aufgetragen und jenen phantastischen Ländern entnommen zu sein, die man etwa im Traume sieht. Wenn es dergleichen Werke sind, welche die Zeitschrift «l'Artiste» neulich so sehr gelobt hat, dann empfehle ich Herrn Menn, solche «articles de côterie» als gefährliche Ratgeber zu betrachten.»

Um «articles der côterie» handelte es sich weniger in Paris als in Genf selbst, wo zwei Jahre später ein Kunstkritiker schrieb: «Viele Leute konnten oder wollten Menn nicht verstehen; er wurde scharf kritisiert.

---

[1] Album de la Suisse romane 1843.
[2] Album du Salon 1844.
[3] Journal de Genève 1851, 11. Juli.
[4] Le Fédéral 1843, 25. August.

Möglicherweise hatte dieses Heruntermachen damals bereits einen Zweck, denn schon trieb man Politik in Kunstsachen [1].»

1845, als Menn nebst drei Bildnissen und zwei Landschaften aus der Umgebung von Genf sein «Wetterhorn» ausstellte, trat in der Beurteilung seiner Kunst ein Umschwung ein: Einige vorurteilsfreiere Menschen ließen sich zu ihren Gunsten vernehmen. Sie erkannten, daß eine Kraft und ein Wille sich in ihr äußerten, der Beachtung verdiene, und daß man dieser Kunst weder mit billigem Spott, noch mit dem Maßstabe des landläufigen Geschmackes beikomme, sondern nur durch tieferes Eindringen in ihre Absichten, durch ein Verstehen von *innen* heraus. Diejenigen, welche diesen, für die Kunstkritik einzig fruchtbaren Standpunkt einnahmen, erblickten in Menn den Schöpfer einer «*méthode nouvelle*», einer neuen Schule, die man auch etwa die «Ecole carrée» nannte, und die ihren Namen dem Umstande verdankte, daß in den Werken dieses Künstlers und einiger Gesinnungsgenossen, die gerade Linie, die horizontale Fläche, die kühnen Ueberschneidungen vorherrschend zu werden begannen. In Menns «*Duell auf der grünen Wiese*» von 1847 [2] sehen wir in der Tat eine auffallende, vom klassischen Schema weit abweichende Kompositionsweise, die mit horizontalen und vertikalen Parallelen arbeitet und einen ersten noch schüchternen Versuch bedeutet, *die Zeichnung auf eine geometrische Grundlage zurückzuführen*. Diese Tatsache wurde von einigen Wenigen, die zwar ihre Tragweite für die Kunstentwicklung damals nicht ahnen konnten, konstatiert, und nicht des Tadels, sondern der Beachtung würdig gehalten.

Der größere Teil der «Kunstverständigen» fuhr jedoch fort, Menn mit moralischer Entrüstung zu tadeln und zu ermahnen. «Ich erlaube mir, ihm zu sagen» — so liest man in einer Kritik — «daß die Exzentrizität nicht Talent ist, und daß die Bizarrerie ein Irrtum ist, der oft eine Laufbahn zerstört, die die schönsten Aussichten bot. Wenn man ein so schönes Greisenbildnis gemalt hat (es handelt sich um das Porträt von Menns Vater, s. pag. 59), so muß man notwendigerweise die Phantasien, die Auswüchse der Einbildungskraft verlassen und die Gunst des Publikums durch eine breite, wahre und logische Malweise zu gewinnen suchen [3].»

Was man Menn am wenigsten verzieh, war seine moderne, malerische Technik. Seine Bilder erschienen unvollendet. «Er hat ausgezeichnete Absichten», — hieß es — «seinen Werken fehlt es nicht an Leben; aber

[1] Journal de Genève 1845, [illegible] September.
[2] Im Besitze von Mme Favre-Salzmann, Genf.
[3] Le Fédéral 184[illegible], [illegible]. September.

jedes läßt etwas zu wünschen übrig, und dies Etwas ist, außer der Vollendung («le fini») der Zeichnung, jener letzte Pinselstrich, der alle Teile des Bildes «lecken» und glätten soll[1].» Ungefähr zur selben Zeit und aus ähnlichen Gründen kamen in Paris «alle Halbwisser, nachdem sie ein Bild von Corot genau betrachtet hatten, darin überein, daß Corot im Grunde nicht malen könne[2].»

Menn war empfindlich für den Tadel der Halbkenner und für die Verunglimpfung, die ihm durch die Unwissenden zuteil wurde. Seine stolze Natur lehnte sich dagegen auf. Es wurde ihm zur Qual, seine Bilder auszustellen, «à s'exposer» wie er es nannte. Als sein «Duell auf der grünen Wiese», das man heute fast studiert maßvoll finden wird, an der Ausstellung von 47 Anstoß erregte, als man darin das Grün der Wiese schreiend, geradezu beleidigend fand, und die Blumen im Vordergrund mit großen, weißen Nägeln, die in den Rasen gesteckt seien, verglich, da soll Menn im Aerger alle Bilder, die seine Wohnung schmückten, mit der bemalten Seite gegen die Wand gekehrt haben. Aber seine Empfindlichkeit hatte einen tiefern Grund, als verletzte Eigenliebe: Menn hörte mit allzugroßer Bescheidenheit auf die Meinung anderer. Sollten nicht ihre Augen unbefangener und richtiger sehen, als die seinigen? War nicht vielleicht in ihrem Tadel ein Körnchen Wahrheit, eine Spur von Berechtigung enthalten? 1852 hatte Menn eine «Wiesenkönigin» («la Reine des Prés») ausgestellt: eine liegende Gestalt, auf den Rasen hingebettet und eine Anzahl graziöser Figuren, die rings um die Nymphe einen Reihen tanzten. Nach der Beschreibung eines Schülers, war das Bild ungemein anmutig in Komposition und Farbe. Unglücklicherweise hörte der Künstler, wie sich zwei Kollegen über das Gemälde unterhielten. «Schade!» — sagte der eine — «daß die liegende Figur zu groß ist.» Kaum hatte Menn das Bild wieder in seinem Atelier, so machte er sich daran, die Wiesenkönigin Stück für Stück aus dem Bilde wegzukratzen, um sie in verkleinertem Maßstabe unter den tanzenden Nymphen erscheinen zu lassen. Aber noch ehe es zu dieser Wiedergeburt kam, war ihm die Arbeit verleidet, und das schöne Bild verschwand, wie so viele andere, in den Flammen.

In Menns eigener Brust wohnte ein Kritiker, der in seiner unerbittlichen Logik weit mehr zu fürchten war, als alle Zeitungsartikel, und der mit scharfen, wissenden Augen unablässig dem Maler auf die Finger sah. In dem so scharf ausgeprägten Dualismus seiner Veranlagung liegt ein Grund zur innern Tragik seines Lebens, aber anderenteils auch die Sprung-

[1] Album de la Suisse romane 1848, p. 138.
[2] Baudelaire, Salon 1845.

feder seines Geistes. In seiner autobiographischen Aufzeichnung (pag. 100) vergleicht er den Lebenslauf eines Menschen entweder einem Drama oder einer Komödie. Man kann nicht im Zweifel sein, daß sein eigenes Leben, obgleich äußerlich an Ereignissen arm, innerlich ein dramatisches Ringen entgegengesetzter Kräfte gewesen ist. «La vie intérieure de cet artiste ne devait pas ressembler à celle du commun des hommes» schreibt P. Seippel in seiner psychologisch feinen Studie über Menn[1].

Nach und nach gab Menn die Hoffnung auf, je ein richtiges Verständnis für seine Kunst beim Publikum zu finden. Doch bevor er sich ganz zurückzog, versuchte er ein Mittel, das für die Uneigennützigkeit seiner Bestrebungen das schönste Zeugnis ablegt: er forderte eine Anzahl französischer Maler, unter ihnen Rousseau, Corot, Daubigny, Dupré auf, eine Ausstellung ihrer Werke in Genf zu veranstalten, und bemühte sich nach Kräften um das Zustandekommen derselben im Jahre 1852. Er gab sich der Hoffnung hin, daß diese Meister der Landschaftskunst vermöchten, was seine vereinzelte Kraft nicht bewirken konnte: nämlich den Genfern die Augen zu öffnen für eine neue, unerschöpflich reiche Welt malerischer Schönheit. Er glaubte, daß jene Künstler, die heute in allen bedeutenden Galerien der alten und neuen Welt bewundert werden, seine Landsleute zu überzeugen vermöchten, daß der süßliche Guigon und der ossianische Calame nicht das letzte und einzige Wort in der Kunst zu sagen hätten. Die Ausstellung fand stand. Die Kritik hüllte sich in vornehmes Schweigen; Diday spottete und das Publikum war führerlos und wußte mit dem Neuen nichts anzufangen.

Die Freunde Menns und ihre gemeinsame Sache hatten eine Niederlage erlitten, die Menn den Genfern nie verzeihen konnte. Die Kluft zwischen ihm und dem Publikum vergrößerte sich und er selbst wollte, daß sie unüberbrückbar werde. Nach 1858 findet man seinen Namen nicht mehr in den Ausstellungskatalogen. Als 1872 eine Ausstellung zu wohltätigen Zwecken veranstaltet wurde, versagte er seine Mitwirkung nicht, aber er beschränkte sie auf ein «Bon für ein Porträt», das den Gewinner berechtigte, sich von ihm malen zu lassen. Er verbarg seine Kunst vor jedem unberufenen Auge und nur die vertrautesten Freunde konnten dann und wann einen Einblick in sein Schaffen gewinnen und die weitere Entwickelung seiner Kunst verfolgen. Aber auch mit ihnen sprach er nicht oder höchst selten über das Allerpersönlichste, über seine Werke.

[1] Journal de Genève 1891, 10. April.

Sein Schicksal erfüllte sich, wie er es vorausgesehen hatte, als er vor der Leiche Leopold Roberts stand und sich das Versprechen gab, seine Kunst zu schützen um jeden Preis.

Sein Rückzug machte ihn zu einem stillen Bürger, der gewissenhaft, wie manche andere auch tun, die Pflichten seines Berufes erfüllt bis zu dem Tage, wo der Tod ihn hinwegnimmt und wo das Leben seine Stelle neu besetzt.

Die Erfolglosigkeit seiner Kunst hatte ihn veranlaßt, den L e h r - b e r u f zu ergreifen. Schon nach der ersten Niederlage in Genf 1843 hatte er sich um eine freigewordene Professur an der Zeichenschule der Genfer Kunstgesellschaft beworben. — Trotz der ehrenden Empfehlungen von Ingres (s. pag. 23) und Flandrin wurde die Stelle nicht ihm, sondern Deville zuteil. Erst als dieser 1850 demissionierte, wurde Menn sein Nachfolger. Er trat 1851 die Stelle an, die er ohne Unterbrechung bis zu seinem Tode 1893 versah. Vor 1851 half er sich durch mancherlei Beschäftigungen — denn er war ein «travailleur acharné» — über die spärlich zufließenden Aufträge hinweg.

So führte er z. B. eine Anzahl L i t h o g r a p h i e n aus. Am bekanntesten sind diejenigen, die im «Album de la Suisse romane» erschienen sind, nämlich 1846 «La Pointe de l'Ile» und «Le Repos»; 1847 «Le Ruisseau» und «La Chasse aux Grenouilles»; 1848 «Les Promises des Pêcheurs». Auch späterhin griff Menn noch hie und da zur Lithographie, so 1861, als er das Porträt des Malers Agasse, von Massot gemalt, lithographisch reproduzierte. Ein Meister dieser Kunst ist er nicht gewesen; ihm fehlte dazu einesteils die Freude am Effekt, an der geistreichen Pointe, am Chic, andernteils aber auch die sprühende Phantasiekraft, wodurch ein Delacroix die Lithographie interessant zu machen wußte.

Menn hat sich auch mit der Technik des K u p f e r s t i c h s und der R a d i e r u n g vertraut gemacht; aber er hat wenig auf diesem Gebiete gearbeitet. Eine F e d e r z e i c h n u n g[1], die zur Vervielfältigung bestimmt war und die ganz im Sinne einer Radierung ausgeführt ist, zeigt immerhin, wie tief Menn, auf den Spuren Rembrandts, in den Geist der Radierung eingedrungen ist. Gegenstand der Zeichnung ist der die Kinder segnende Christus. Er steht in flimmerndem Halblicht; mit einfacher, inniger Gebärde öffnet er die Arme der kleinen Schar von Frauen und Kindern, die sich an ihn herandrängen und in deren Mienen

[1] Im Besitz von Frau Bodmer.

und Haltung sich Zärtlichkeit, Verlangen, beseligendes Vertrauen offenbaren.

Wie in den Rembrandtschen Radierungen, so ist auch hier vieles verschwiegen, vieles im Halbdunkel und Dunkel zurückgehalten; aber alles was da ist, was vom Lichte berührt wird, hat Leben und Seele und spricht zur Seele. Die intime Griffelkunst, deren Gesetze dem Forscherauge Menns nicht entgangen waren, entsprach indessen weniger seinem Temperamente, als eine entgegengesetzte Kunstübung, die ihm in eben jener Zeit des Suchens und Versuchens durch einen Auftrag nahe gebracht wurde, nämlich die dekorative Kunst. Er sollte, im Verein mit Jacques Dériaz eine Theaterdekoration für das Stück «La Fée aux Roses» schaffen, das 1850—51 in Genf aufgeführt wurde. Nach dem Bericht von B. Bodmer[1] ist die Dekoration entzückend frisch und anmutig ausgefallen. Obgleich diese Arbeit für einen raschen Tageserfolg geschaffen und nicht nach den höchsten Zielen der Kunst orientiert war, so ist sie doch für Menn nicht ohne tiefere Bedeutung gewesen. Motive, wie er sie dort gestaltet hatte, lebten in seiner Phantasie weiter und gewannen neues Leben in «La Reine des Prés» und «Le Réveil des Nymphes» (beide Bilder 1852). Aber nicht nur die Motive, sondern auch der groß-dekorative Stil, an den er dort Auge und Hand gewöhnt hatte, ließen den Künstler nicht wieder los, sondern veranlaßten ihn zu einer Reihe von praktischen und theoretischen Versuchen auf dem Gebiete des Dekorativen, Versuche, die für sein eigenes Schaffen und für die Entwicklung der monumentalen Kunst in seinem Vaterlande von Bedeutung geworden sind.

Nicht nur mit Theaterdekoration, Radierung und Lithographie befaßte sich Menn in der Zeit der mangelnden Aufträge, sondern er verschmähte es auch nicht, sich recht eingehend mit der Photographie auf Metall, dem von Rudolph Toepffer als kunstmörderisch verschrieenen Dagherreotyp, abzugeben. Zum Zwecke photographischer Aufnahmen, die mit jenem Verfahren besonders umständlich und kostspielig waren, reiste er in Gesellschaft von Jules Darier in Italien herum.

Eine andere Nebenbeschäftigung, die später eine Hauptarbeit seines Lebens werden sollte, fand Menn im Unterricht. Er öffnete sein Atelier jungen Künstlern. Auguste Baud-Bovy, der bekannte Alpenmaler, und der jungverstorbene Berner Friedrich Simon, gehörten zu seinen ersten Schülern und treuen Verehrern.

[1] «Nos Anciens» 1902, pag. 86.

Wie aus den angeführten Kunstkritiken zu ersehen war, hat Menn, seit seiner Rückkehr aus Paris, jede Ausstellung mit einer Anzahl von Bildern beschickt. Außer Landschaften waren es hauptsächlich Porträts und Genrebilder, ferner einige von jenen Kompositionsentwürfen, mit welchen er, wie schon erwähnt, die neue Bahn der modernen dekorativen Kunst betrat.

In allem was er in dieser Periode geschaffen hat, läßt sich eine Wandlung konstatieren gegenüber den Werken aus der Lern- und Wanderzeit.

Im *Porträt* sucht er nicht mehr die angenehme gerundete Form und jene emotionslose Darstellung der Charaktere, die den Ingres'schen Porträtfiguren etwas Kühl-Ueberlegenes verleiht. Aber er ist auch nicht bei der Momentankunst des Pariser Selbstbildnisses mit der Zigarette stehen geblieben. Was er jetzt im Bildnis sucht und gibt, ist das biographische Dokument. Damit aber führt er die Porträtkunst auf ihre ursprüngliche und eigenste Bestimmung zurück. Ein Bildnis ist, nach Menn, ein Stück Autobiographie. Der Dargestellte soll den Beschauer ansehen, «soll durch die Augen, diese Fenster der Seele, in Beziehung zu uns treten»; wir sollen uns mit ihm unterhalten können. Nicht in Worten, aber in Formen und Farben redet er zu uns. Denn jede Form ist, nach Menns Anschauung, die notwendige und klare Aeußerung eines Inhaltes, und Kenntnis derselben bedeutet für ihn «la connaissance des qualités actives et passives de l'individualité, dont elle n'est que la manifestation extérieure, modelée par la fonction et le milieu déterminant.[1]»

In diesem Sinne malte Menn das treffliche Bildnis seines alten *Vaters* (1845)[2]. Die ruhende Haltung mit leicht nach vorn geneigtem Haupt, der melancholische Blick und die tiefen Falten um den Mund, die guten, breiten Hände, die gefaltet sind und ruhen, als wären sie von vieler Arbeit müde, — dies alles erzählt von einem Leben, das dem wohlverdienten Feierabend entgegengeht.

In den folgenden Jahren malte Menn einige Bildnisse für die kunstliebende Familie Bovy[3] und für die Familie seines Schülers und Freundes Auguste Baud-Bovy[4]. Auch das Bild von Frau J. im Genfer Kunstmuseum gehört hierher. In all diesen Bildern zeigt sich Menn als

[1] Manuskript von Léon Guinand, verfaßt im Auftrage von Menn, zur Fixierung von dessen Gedankengang.

[2] Im Besitz von Frau Bodmer.

[3] Z. T. im Besitz von Hr. F. Furet, Genf.

[4] Im Besitz von Hr. D. Baud-Bovy.

der scharfsichtige Beobachter, der die Formen zum Reden bringt. Aber zugleich spürt man noch allzusehr die Anstrengung und die Eigenwilligkeit des Künstlers, der seinen Gegenständen oft mehr Sprache abzwingt, als diese unmittelbar geben wollen, der von ihnen mehr verlangt, als die Befriedigung des rein künstlerischen Sehens.

Ein Selbstporträt[1] Menns aus den fünfziger Jahren mag uns als Beitrag zu seiner eigenen Biographie noch einen Moment beschäftigen. Als ein Forscher und ein Willensmensch zeigt sich Menn auch hier. Man sieht es der kraftvoll ernsten Erscheinung an, daß ihr Zurückhaltung und Selbstkontrolle zur zweiten Natur geworden sind. Die Sorglosigkeit und Weichheit, die man in der Pariser Zeichnung beobachten kann, ist jetzt aus seinen Zügen verschwunden. Ueber der Nasenwurzel hat sich eine Falte eingegraben und die blauen Augen schauen mit durchdringender Klarheit und Schärfe auf Dinge und Menschen, denen sie Distanz gebieten. «Rückt ab von mir, damit ich euch um so klarer sehen kann», scheint dieser Blick zu befehlen.

Die *ländlichen Genrebilder* oder *Idyllen* Menns sind in zwei Gruppen zu verteilen. Die eine umfaßt kleine, sorgfältig ausgeführte Tafelbilder; die andere, die den Gegenstand des folgenden Kapitels bilden wird, besteht aus breit hingestrichenen Entwürfen, die für größeres Format gedacht sind. Die erstern sind intime Kabinettbilder, die durch jede Einzelheit des Gegenstandes und der Darstellung unsere Aufmerksamkeit aufrufen. Die letzteren gebieten dem Beschauer Distanz: nicht die Einzelschönheit und die Sinnigkeit des Details soll unser Blick suchen, sondern dem Hauptgedanken, wie er im Zusammenklang der wenigen großen Linien sich ausspricht, soll er sich erschließen. Diese Bilder wirken groß und dekorativ im besten Sinne. Sie gehören zu Menns verborgener Privatarbeit; beim Publikum fand er damit keinen Anklang. Die genrehaften kleinen Idyllen hingegen gefielen an den Ausstellungen besser als alles, was Menn irgend sonst gemalt hatte.

Die Idylle unterscheidet sich vom eigentlichen Genrebild dadurch, daß sie nicht eine Episode, sondern einen Zustand schildert. Das Genre will unterhalten, belustigen, oder rühren. Deshalb ist im Genrebild der Mensch als handelnde Person, als Akteur einer Rolle, die Hauptsache. Nicht so in der Idylle. Sie will uns nicht unterhalten, uns nichts erzählen, sondern vielmehr uns einen Zustand vor Augen führen.

[1] Im Besitz von Frau Guinand, Genf. Miniatur darnach, von Marc Baud, im Genfer Kunstmuseum.

Nicht was der Mensch tut, sondern wie er etwas tut, ist ihr wesentlich. Und wie soll er seine Handlungen verrichten? Die Idylle will, daß er mit seiner Tätigkeit sich unbewußt und vollständig der ihn umgebenden Natur einordne, daß er nicht etwas anderes sei, als Natur, als ein lebendig schaffender Teil von ihr. Die Idylle bedeutete zu allen Zeiten: Sehnsucht nach der Natur, Rückkehr aus der Disharmonie des gesteigerten Individuallebens zur Einheit und zum Frieden eines ursprünglichen Zustandes; die Idylle sucht eine Welt, in welcher der Mensch, gleich seinen Mitgeschöpfen in Tier- und Pflanzenwelt, aus spontaner Regung, bedingungslos und vollkommen, die Gesetze der Natur befolgt und auswirkt. Der Wunsch, diese ideale, harmonieerfüllte Welt wenigstens im Bilde erstehen zu lassen, hat damals einen Millet beseelt, hat Segantini in die Alpen geführt, hat auch Menn zum Landschafts- und Idyllenmaler gemacht.

Ein kleines Bild aus den 40er Jahren, «die Freundinnen»[1] schließt sich in der Auffassung noch der gegenständlichen Art von A. W. Toepffer, und in der Ausführung der farbigen Eindringlichkeit Leopold Roberts an. Es hat noch nicht den wahren Charakter der Idylle. Die beiden Mädchen in Bauerntracht, die an einem Abhang in der Sonne sitzen, aneinander gelehnt und sich liebreich umschlingend, sind nicht frei von Pose. Sie scheinen sich an den Beschauer zu wenden und leben nicht, wie es für die Idylle erforderlich ist, in ihrer eigenen Welt.

Origineller und freier ist «das Mädchen mit den Märzenblumen[2]».[3] Dieses waadtländische Bauernmädchen ist keine interessante Dorfschöne, wie sie Defregger als Modell ausgesucht hätte. Auch ist sie nicht aufgeputzt mit irgend einer schmucken Nationaltracht, wie ihre Schwestern in den Bildern eines Robert und Vautier. Sie trägt realistische Dorfkleidung, wie die Figuren Millets und Segantinis, und wie in den Bildern dieses letztern, so ist auch hier in diesem Landkind ein Stück gesunder, wohltätiger Natur verkörpert. Das Mädchen mit den roten Wangen und vollen Lippen, mit den schwarzbraunen Augen, in denen ein heißer Funken sprüht, und die dennoch keusch und treuherzig blicken, ist eine Verkörperung frühlingsfrischer, sprossender Kraft, und die saftig grün und gelben Primeln, die sie darbietet, sind eine weitere Andeutung dieser Idee, die ihrer Darstellung zugrunde liegt.

1852 hatte Menn ein «Idyll am Ufer des Sees» im Genfer Salon

---

[1] Im Besitz von Frau Bodmer.
[2] Im Besitz von Frau Guinand.
[3] Siehe Abbildung.

ausgestellt. Vielleicht ist das Bild identisch mit dem kleinen Gemälde, welches heute im Genfer Kunstmuseum aufbewahrt wird, und in welchem zwei Mädchen die Pracht des Sonnenunterganges bewundern, der den Himmel, den See und seine Ufer mit warmem Glanze verklärt.

In einem andern kleinen Bild, «die Ruhestunde», ebenfalls im Genfer Kunstmuseum, hat Menn die Mittagsrast einer Bauernfamilie geschildert, die am heißen Sommertag sich im Schatten eines Baumes lagert.

«Das Kreuz von Filinges»[1] verkörpert den Nachmittagsfrieden auf einem Dorfplatz am heißen Sommertag. Unter schattender Linde, am plätschernden Brunnen, spielen Kinder, plaudern junge Mütter, führt ein kleiner Junge sein Lieblingstier, auf das er stolz ist, den schönen Schimmel, zur Tränke. – Die Ausführung dieses Bildes ist noch peinlich genau in allen stofflichen Einzelheiten. Es ist, als ob der Kritiker dem Maler auf die Finger gesehen und ihm zugeflüstert hätte: «Sie wissen doch, Herr Menn, daß die Dinge um so deutlicher erscheinen, je näher sie dem Auge rücken», oder «vergessen Sie nicht, daß den meisten Ihrer Bilder etwas fehlt, nämlich die Vollendung, der letzte glättende Pinselstrich!»

Die Einheit der malerischen Erscheinung, die das Charakteristikum eines guten Kunstwerkes ist, hat Menn endlich in einer 1857 ausgestellten Idylle, einem «Backofen in Savoyen»[2] verwirklicht. Wir sehen hier im Schatten eines Vordachs, vor dem Ofen, in welchem die Brote bräunen, geschäftige Männer und Frauen, zuschauende Kinder und auch ein paar wühlende Schweinchen, die der Geruch des warmen Brotes hergelockt haben mag. Durch die Ritzen und Schäden des Vordaches dringen Sonnenstrahlen ein und beleben die Szene mit ihrem diskreten und reizvollen Lichterspiel. Sie sind einem Netz aus Lichtfäden ähnlich, das der Künstler ausgeworfen hat, um die zerstreuten Teile zu sammeln und zur Einheit zusammenzuschließen.

Gleichzeitig mit diesen Idyllen und den früher genannten Bildnissen hat Menn eine Reihe *Landschaften* gemalt. Von der Evolution seiner Landschaft-kunst ist in einem früheren Kapitel die Rede gewesen (S. 30 ff.). Wir sahen, wie innerhalb vielfacher Schwankungen ein Wille deutlich sich kund gab, der dahin ging, das abstrakte Naturbild, die komponierte Atelierlandschaft, zu ersetzen durch Bilder, die den unmittelbaren, einzig von der Poesie des Lichtes verklärten Natureindruck wiedergeben.

[1] Im Besitz von Frau Bodmer, Genf.
[2] Im Besitz von Hr. Guinand, Genf.

Dieser Wille — es war derjenige der zeitgenössischen Landschaftskunst überhaupt — dringt bei Menn nach und nach stärker und reiner durch. Seine Landschaften werden einheitlicher, harmonischer; sie sind nicht mehr ein Gefüge verschiedener Elemente, die in neuer Zusammensetzung immer wiederkehren; sondern sie nähern sich der Impression und haben als solche ganz verschiedenen und bestimmten Charakter. In jedem Bilde ist alles anders. Immer weniger kümmert sich der Maler um die Komposition, insofern diese eine willkürliche Zusammenfügung einzelner Teile zu einem beziehungsreichen Ganzen ist: immer kleiner, nebensächlicher wird die figürliche Staffage, und nach und nach verschwindet diese ganz aus seinen Landschaften. Wo die Natur ihre eigene Sprache zu sprechen anhebt, da verstummt der Mensch und tritt zurück. Das Format der Bilder wird kleiner und das Gemälde nähert sich, seiner Auffassung und Ausführung nach, so sehr der Studie nach der Natur, daß die Grenze zwischen beiden verschwindet und eins ins andere übergeht.

Landschaften, die diese Phase von Menns Kunst — die immer noch eine Uebergangs- und Entwicklungsphase ist — wiederspiegeln, sind: «Der Hohlweg» (Genfer Kunstmuseum), «Flußlandschaft» (Museum von Lausanne), «Felsige Hügel»[1], «Gruyères et les Dents de Broc»[2] «Gruyères»[3], «Savoyische Landschaft»[4].

Eine besondere Beachtung verdient die Studie zu den «Ufern der Arve»[5] und das darnach ausgeführte größere Gemälde[6].

Dieses letztere, von 1856, ist gleichsam ein Resumé dessen, was Menn damals konnte. Es ist wie ein Schlußstein, das seine bisherigen Erfahrungen kraftvoll zusammenfaßt und krönt. — Die klassische Landschaftsformel ist hier zurückgetreten, ebenso die Helldunkelmalerei der Romantik; aber von beiden blieb eine Erinnerung zurück. Es blieb die große Linie, die schöne Silhouette, die wie eine Melodie das Bild durchzieht. «Die Silhouette muß singen», pflegte Menn zu sagen. Aus der romantischen Kunst blieb die Liebe zum Licht, als zu der Seele der Landschaft Menn hat in der Arvelandschaft «die Majestät eines großen atmosphärischen Schauspiels»[7] festgehalten. Die verschleierte Sonnenscheibe, die sich über dem westlichen Horizonte rötet, ist das Lichtzentrum der Landschaft. Von hier dringen Strahlenbündel in die flockigen Wolken, die den Himmel überziehen, und

---

[1] Im Besitz von Frau Bodmer, Genf.
[2] Im Besitz von Hr. F. Furet, Genf.
[3] Im Besitz von Hr. E. Duval, Genf.
[4] Im Besitz von Hr. J. Crosnier, Genf.
[5] Im Besitz von Frau Bodmer, Genf.
[6] Im Besitz von Frau H. Bovy, Genf.
[7] P. Seippel, Journal de Genève 1894, 10. April.

eine Hauptlichtbahn fällt auf die Wasser der Arve und wird von den wandernden Wellen dem Beschauer entgegengetragen. Alle Farben der Landschaft sind zu einem Mollakkord herabgestimmt. Ueber der Erde ist eine müde Trauer, die hundertfach wiederklingt in dem kurzen Auf- und Nieder- und Hinweg der rastlos eilenden Wellen. Aber der Blick versinkt nicht in die Melancholie der Dämmerstunde. Das Licht, das durch die Wolken bricht, zieht ihn an und trägt ihn auf goldenen Flügeln der Ahnung empor über die dunkle Erde. Es liegt viel persönliches, tiefes Empfinden und Erleben in diesem Bilde. Versöhnlich steht es am Ausgang einer Epoche der Entwicklungskämpfe, der Enttäuschungen, der Verzichte. Menn, jetzt im Alter von 41 Jahren stehend, war an einem Wendepunkt seines Lebens angelangt. Er hatte sich unabhängig gemacht von der öffentlichen Anerkennung, indem er auf sie verzichtete. Zugleich gab er sich völliger und inniger der Kunst hin. Dies zeigt sich in der tiefernsten Gewissenhaftigkeit, mit welcher er den Lehrberuf erfaßte, aber auch in dem unermüdlich fortschreitenden eigenen Schaffen. Was er von jetzt an bis zu seinem Tode von seiner inneren Welt enthüllt, gibt uns die Berechtigung, ein schönes Wort Goethes mit Bezug auf ihn auszusprechen:

In diesem innern Sturm und äußern Streite
Vernimmt der Geist ein schwer verstanden Wort:
Von der Gewalt, die alle Wesen bindet,
Befreit der Mensch sich, der sich überwindet.

VI.

DEKORATIVE KUNST.

Was ist dekorative Kunst? — Auf diese Frage antwortet Menn: «Ein Werk ist dekorativ, wenn es durch seine großen Linien unser Auge anzieht und entzückt, so daß wir uns in das Bild vertiefen und nicht nur einen Genuß für unser Auge, sondern einen Eindruck auf Geist und Gemüt darin suchen»[1].

In diesem Ausspruch ist das Programm von Menns dekorativer Malerei enthalten.

Das Wort «dekorativ» hat zu verschiedenen Zeiten verschiedene Vorstellungen erweckt. Feuerbach z. B. bezeichnet damit eine untergeordnete Kunst, die mit der Theaterdekoration verwandt ist und ungefähr das Gegenteil einer monumentalen Kunst bedeutet[2]. Monumentalkunst bedeutet für ihn typische Kunst, Ideenträgerin; dekorative Kunst ist ihm identisch mit effekthascherischer Episodenmalerei. «Eine kleine Handzeichnung von Michelangelo ist monumental; der berühmte Münchner «Wallenstein» kommt über die Bühne nicht hinaus», schreibt er in seinem «Vermächtnis». Er charakterisiert damit wohl den Stilunterschied der beiden Werke, nicht aber das Wesen der dekorativen Kunst, so wie wir dieselbe heute verstehen. Seit Feuerbach haben sich die Begriffe verschoben. Durch das Studium und den Einfluß der japanesischen Kunst ist der Begriff des Dekorativen von Grund

[1] Aus den Notizen einer Schülerin. Es sei darauf hingewiesen, daß die sprachliche Fassung dieser Worte nicht von Menn herrührt, sondern, daß wir uns damit begnügen müssen, seinen Geist und seine Gedanken in einer ungefähren, zufälligen Prägung wiederzufinden.

[2] Feuerbach «Ein Vermächtnis» 1897, S. 161.

aus revidiert und neu formuliert worden. Wer wird heute Pilotys «Wallenstein» als ein dekoratives Werk bezeichnen? Andernteils wird auch der begeisterte Verehrer Michelangelos zugeben müssen, daß dessen Fresken durch die skulpturale Herausarbeitung des Figürlichen, an dekorativer Wirkung verlieren. Der Maler der sixtinischen Decke gab sich nicht damit zufrieden, mit seinem Pinsel einen Schmuck der wirklichen Architektur zu schaffen, sondern er sprengte den gegebenen Rahmen und erweckte die Illusion eines idealen Raumes und einer idealen Architektur, welche in ihrer Wucht und ihrer Formenpracht einen unausgeglichenen Gegensatz zu der Wirklichkeit bilden. Michelangelo hört auf dekorativ zu sein, wo er im höchsten Grade monumental wird. — Die Vereinigung des Dekorativen mit dem Monumentalen zu einem Auge und Geist befriedigenden Wandschmuck ist eine Aufgabe der modernen Kunst, an der das 19. Jahrhundert gearbeitet hat und an der das 20. Jahrhundert zu arbeiten fortfährt.

Menns Jugendwerk, «Die Sirenen», ist eine noch unvollkommene Vorarbeit in dieser Richtung. Zwar hebt sich die Gruppe der weiblichen Gestalten in eindrucksvoller, bewegter Silhouette von den ruhigen Flächen des Meeres, des Himmels und der Laubwand der Bäume ab. Die Wirkung der Linie ist jedoch beeinträchtigt durch Nebensachen im Vordergrund und durch eine nicht auf Fernwirkung berechnete Modellierung der Körper.

«Wir nehmen bei einer Figur, wenn wir sie isoliert betrachten, modellierende Unterschiede in ihrer Erscheinung wahr, die, wenn wir sie im Zusammenhang zum Hintergrund auffassen, nicht mehr wirksam sind, weil die Gegensätze zwischen ihr und dem Hintergrund in erster Linie sprechen. Ihr Bild vereinfacht sich in dem Maße, in dem die Gegensätze zur Umgebung bedeutsam werden. An die Stelle einer Masse Einzelmodellierung, welche die isoliert betrachtete Figur plastisch erscheinen läßt, tritt jetzt die Modellierung durch ihr Verhältnis zur Umgebung[1].»

Die «Sirenen» treten durch solche Einzelmodellierung noch aus ihrer Umgebung heraus und verlieren dadurch die Flächigkeit eines dekorativen Werkes.

Besser als hier genügt Menn den Anforderungen der Flächenkunst in einem Zyklus dekorativer Entwürfe, den er, wie Bodmer erzählt, immer wieder vornahm, um zu ändern, zu verbessern, zu vereinfachen, in dem Maße, als seine Vision einfacher und größer wurde. Ein Bild aus diesem Zyklus ist das «Bogenschießen»[2]. Der erste

---

[1] A. Hildebrand, «Das Problem der Form», pag. 58.

[2] «Le tir à l'arc», im Besitz von Frau Bodmer. Abbildung in «Nos Anciens» 1902, p. 67.

Entwurf kann sehr wohl in die 40er Jahre zurückgehen, wo die Eindrücke der Antike dem Künstler noch besonders gegenwärtig waren; aber der letzte Pinselstrich, der die Figuren vereinfachte, der mit energischen Schatten die breiten Lichtmassen einrahmte, mag erst in den 70er Jahren oder später der «Skizze» ihre Vollendung gegeben haben. Aus einem ähnlichen Grunde wie Hans von Marées hat auch Menn seine Bilder mit rücksichtslosem Pinsel übergangen. Auch er wollte, daß das Detail in der Masse, die kleine in der großen Form untergehe, daß die Figur ihre individuelle Bedeutung verliere und auf ihre universellen Werte, auf ihre einfachsten Funktionen im Raum zurückgeführt werde. In Menns Bilde sehen wir Jünglinge, Idealfiguren im Sinne der griechischen Plastik, die ihre Bogen spannen und auf ein Käutzchen zielen, das auf einem Pfahl befestigt, ihnen als Zielscheibe dient. Frauen, am Boden gelagert, schauen ihnen zu und genießen die Schönheit der Stunde, die mit dem zartesten Abendrot den Himmel und die ruhig atmende Erde einhüllt. — Einzeln betrachtet haben die Figuren manches Steife, Unausgeglichene. Keine der Frauen zeigt die wellenartig geschwungenen Linien der Sirenen. Ihre Konturen schneiden sich in harten Ecken. Diese Härten erscheinen jedoch gemildert, wenn man die Figuren als Gruppe in ihrem Verhältnis zum Ganzen betrachtet, wenn man sie als Halbkreis wahrnimmt, der, einer offenen Blume vergleichbar, in der Landschaft sich öffnet und die kühlenden Lüfte des Abends trinkt. — Von großer Wichtigkeit für die Komposition ist der Pfahl, der die Wagrechten der Landschaft bis über die Horizontlinie hinaus durchschneidet, und der das nötige Gegengewicht zu der Gruppe der stehenden Jünglingsfiguren bildet. Man denke sich diesen Stab aus dem Bilde ausgeschaltet; die Folge davon ist eine vollständige Verschiebung der Komposition. Das Auge, das nicht mehr gleichmäßig im Vordergrund festgehalten wird, sucht die Tiefe und verliert sich im unendlichen Raum, der dort aufgetan ist. Ohne den Pfahl, der die Fläche betont, verlöre das Bild durchaus den Charakter einer Dekoration.

Als Menn 1850 an der Szenerie für die «Rosenfee» (pag. 58) malte, bot sich ihm Gelegenheit, wenigstens einige Forderungen der dekorativen Kunst kennen zu lernen. Ein Jahr später aber wurde ihm ein Auftrag zuteil, an welchem er in viel höherem Maße die Schwungkraft seiner Phantasie und seine Einsicht in das Wesen des Dekorativen erproben und betätigen konnte.

Jean-François Bovy hatte das Schloß Gruyères (im Kanton Freiburg) erworben, und Daniel Bovy, ein Schüler Ingres', arbeitete eine Reihe Kartons aus, um den Rittersaal des alten Grafensitzes mit historischen Kompositionen zu schmücken. Da ein schweres körperliches Leiden ihm

die Uebertragung der Entwürfe auf die Wand erschwerte, zog er andere Künstler zur Mitarbeit heran. Menn, Salzmann, Leleux und dessen Gattin, arbeiteten an dieser gemalten Chronik des Schlosses, welche in einem gotisierenden und farbenfreudigen Prozessionsstil die Taten derer von Greyerz schildert. Der mittlere Teil einer Schmalwand, über dem reich verzierten Ehrensitz, wurde für Menn reserviert und sollte nach seinem eigenen Entwurfe von ihm allein bemalt werden. Das Thema, das als Inschrift über Menns Komposition zu lesen ist, lautet: «Comment ung Ieune Comte de Gruyères moult entreprenant et hardy frenchit à grand'peine l'estroit et aspre pas de la Tine et découvrit le haut pays.» — Einer der ersten Grafen von Gruyères, deren Geschlecht im 10. Jahrhundert in der Geschichte auftaucht, unternahm es, mit einigen Gefährten den wilden Engpaß der Tsinter zu überklettern, um in ein unbekanntes Hochtal einzudringen. Der Künstler läßt uns zwar sehr im Ungewissen über alles Historische und Zeitliche seiner Episode; ob es sich dabei um Grafen oder Knechte handelte, scheint ihm gleichgültig gewesen zu sein. Er faßt das Thema nicht von seiner figürlichen, sondern von seiner landschaftlichen Seite an. Die Landschaft mit ihren urweltlichen Formen soll Kunde geben von der Vergangenheit eines Alpentales, von einer Zeit, da weder Weg noch Steg zu seinen waldreichen Gründen führte, da keine menschlichen Wohnungen die rauhe Einsamkeit belebten und kein Herdengeläute das große Schweigen unterbrach. Keine Axt fällte die Bäume dieses Tales; sie wuchsen und alterten, bis ihr Geäste zum laublosen Knäuel verwickelt war. Trotzig starrten die Bergwände, als wären sie unerreichbar, unüberwindlich. Aber nun ist der Tag erschienen, an dem die Alleinherrschaft der Natur zu Ende geht. Schon klettern sie empor, die behenden kleinen Menschen, die Beherrscher der großen Natur. Sie reichen sich hilfreiche Hände, sie machen von dem Vorrecht ihrer Gattung Gebrauch, sich zu helfen mit Taten und mit klugem ermunterndem Wort. Ihnen wird es gelingen, durch die Macht der Arbeit und der Gemeinschaft, die wilde Natur zu zwingen, daß sie zur Dienerin ihres Herdes wird.

In diesem Bilde hat Menn Neues mit neuen Mitteln gesagt. Es erinnert an keine Schule, auch nicht an die Genfer «Ecole du paysage alpestre». In dem wuchtigen Aufbau der Landschaft erkennt man den kühnen Draufgänger vom «Wetterhorn», aber er ist hier gemäßigter, sicherer, freier; er hat es nicht mehr nötig, die eigentliche Landschaft mit konventionellen Bäumen einzurahmen, um ihr Bildwirkung zu verleihen; aus der Landschaft selbst greift er jetzt die Dominante heraus, die seiner Komposition den Halt gibt, die sie zu einem monumentalen Werke erhebt. Wie er durch den gewaltigen Baumstamm, der zu den Balken der Decke reicht,

den Blick an den Vordergrund zu fesseln weiß, so daß er, wie ihn auch die lichte Tiefe locke, immer wieder zur Vorderfläche zurückkehrt, das ist ein ebenso kühner als genialer Griff und zeugt von einem Verständnis für monumentalen Wandschmuck, wie es im 19. Jahrhundert nicht häufig anzutreffen war. Denn die Anhänger der klassischen Richtung, Deutsche wie Franzosen, hielten sich einseitig an das Vorbild der großen Meister der Renaissance, ohne das starke Gefühl für die dekorative Linie zu besitzen, das jene Meister, als ein Erbteil des gotischen, romanischen, byzantinischen Mittelalters, unbewußt in sich trugen und betätigten. Eine jüngere Generation, die Nazarener in Deutschland, Hyppolite Flandrin in Frankreich, gingen dann freilich zu den Meistern des Mittelalters in die Lehre, zu einem Giotto und fra' Angelico, zu den frommen Sienesern und Umbriern, aber sie lernten von ihnen nicht nur einen modernen Inhalt in dekorativer Formensprache auszudrücken, sondern sie identifizierten sich mit Auge und Seele mit den frommen Alten, so daß ihren schwärmerischen Bildern oft die Kraft des originalen Gedankens fehlt. Erst Alfred Rethel, Hans von Marées und Puvis de Chavannes, haben die Wege zu einer modernen Monumentalkunst gebahnt und Dekorationen großen Stils geschaffen, an denen sich die Kunst heute noch, insofern sie Monumentalität erstrebt, orientieren kann.

Diese Künstler fingen an, die Bedeutung der Fläche wieder zu respektieren. Sie waren sich bewußt, daß ihr Bild, um im Rahmen der Architektur harmonisch zu wirken, kein Loch in die Wand reißen dürfe, daß ihm also keine ungehemmte Tiefenwirkung zu gestatten sei. Aus einer solchen Erkenntnis heraus mochte Rethel, im «Besuch Ottos III. in der Gruft Karls des Großen»[1] eine Säule in den Vordergrund gestellt haben, die das wirkliche Gewölbe zu tragen scheint und somit die Wand als solche, d. h. als ein Teil der sie umgebenden Architektur betont. Eine ähnliche Wirkung tun im «Winter» von Puvis de Chavannes[2] die säulenartigen Baumstämme, die in den obern Bildrand hineinragen: durch sie wird alles im Bilde der kraftvoll gegliederten Vorderfläche unterordnet.

An diesen Bestrebungen hat auch Menn teilgenommen, mit weniger Erfolg, als die genannten Künstler, aber nicht mit weniger Einsicht als diese.

Sein kritisches Auge verhehlte ihm nicht, daß er im Fresko von Gruyères die höchste Stufe noch nicht erreicht habe, daß er noch nicht einfach genug gesehen habe, daß seine Komposition noch manches Detail

[1] Im Rathaus zu Aachen.
[2] Im Hôtel de Ville in Paris.

enthalte, welches die monumentale Wirkung beeinträchtige. Er forschte, den Stift in der Hand, nach den Gesetzen der Monumentalkunst; er fand den Weg, auf dem er Besseres und Bestes hätte leisten können, aber eine *zweite Wand*, auf der er seine gereifte Kunst hätte betätigen können, hat sich *niemals* gefunden.

So mußte er sich denn damit begnügen, Mappe um Mappe mit Studien[1] anzufüllen, um wenigstens für sich selbst und für diejenigen, die einmal seine Bildgedanken verstehen und schätzen würden, etwas aus der Fülle seiner Visionen festzuhalten. Vielleicht auch stand im Hintergrunde seines Schaffensdranges lange noch die Hoffnung, daß von irgend einer Seite her ein dekorativer Auftrag sich bieten werde. Eine Anzahl seiner Studien, seine *Waldbilder*, weisen zyklische Form auf, sind also vermutlich für die Dekoration eines Saales gedacht gewesen. Sie haben alle dasselbe Format, ähnliche Farben und ein gleiches Verhältnis von Figur und Landschaft.

Es sind Variationen ein und desselben Themas. Die Hauptlinien gibt der Wald mit den ruhigen Senkrechten seiner Stämme. Den Kontrast dazu bilden die Horizontalen des Terrains und die verbindenden Kurven der Waldwege. Einige Figuren, ruhige und bewegte, ordnen sich an wichtigen Punkten des Liniengefüges in die Komposition ein und erhöhen das bildliche und das geistige Interesse derselben.

In einem dieser Bilder sieht man im Vordergrund eine *junge Hirtin*, die im Waldesschatten, wo auch ihre Schafe weiden, sitzt und spinnt. Sie hat ihr Antlitz vom Rocken weg nach der Tiefe des Waldes gewendet, mit einer plötzlichen Bewegung, wie jemand, der durch fremde seltsame Laute aus tiefem Versunkensein aufgeschreckt wird. Dort, auf einem höhern Plan, erscheinen zwei Reitende in einer Lichtung. Ein Sonnenstrahl fällt auf ihren Weg und beleuchtet ihn eine kurze Strecke, bis wo er wieder im Waldesdunkel verschwindet. Wer sind die vorübereilenden Gestalten? Sind es Verfolgte? oder Verfolger? Sind es Wesen, um die es nicht geheuer ist? die das Sonnenlicht und die Menschen fliehen? «Une chevauchée de féerie» nennt sie Baud-Bovy. — Ueber ihnen, im dritten Plan des Bildes, wieder ernster Wald und über dessen Saum eine kleine lichte Wolke. Das Auge, das sich von den Linien des Bildes fesseln läßt, wird von der Hirtin, über die Reiter, zur weißen Wolke und wieder zurückgeführt und empfindet im Auf- und Niedersteigen erst leise, dann stärker und in immer volleren Akkorden die verborgenen Harmonien dieser Komposition.

Nicht minder befriedigend wirkt ein anderes Waldbild, das durch

[1] Im Besitz von Frau Bodmer, Genf.

einen romantischen Räuberhaushalt belebt ist. «Les marodeurs» könnte man es nennen. Im Vordergrund sieht man wieder eine Frau am Boden sitzen; neben ihr, auf offenem Feuer, kocht das Mahl im Kessel; ein nackter, sonnverbrannter Mann bricht Aeste übers Knie, um damit das Feuer zu unterhalten. Die Frau wendet ihre ganze Aufmerksamkeit einem andern Manne zu, der den Waldweg heruntersteigt und in beiden Händen Hühner und andern Raub herbeischleppt. Auf der Höhe des Weges, wo dieser hinter einem Felsen verschwindet, gewahrt man einen Reiter, der in die Ferne zieht, mit gesenktem Haupt, als bedächte er das ungewisse Abenteuer, dem er entgegenreitet. Doch, die Legende ist nicht das Wichtigste. Von Bedeutung ist hingegen die Bewegung der Figuren, weil durch sie die Bewegungsmotive der Landschaft verstärkt, verkörpert, symbolisiert werden. Wieder wird der Blick durch das Licht, durch die Linien der Landschaft und durch die Bewegung der Figuren so geleitet, daß er den Aufbau der Komposition durchläuft, daß er die Massen abwiegt, vergleicht, ihre Verhältnisse empfindet und von ihrem Gleichgewicht befriedigt wird.

Ein anderes Waldbild wird tragisch belebt durch Kriegsknechte die ein junges Weib herbeischleppen. Widerstrebend folgt es; erdrückt von Scham läßt es das Haupt mit dem aufgelösten Haar auf die Brust sinken. Andere Krieger hüten eine Bahre mit kostbaren Geräten; in der Tiefe des Waldes verschwindet eine Horde und von hohem Felsen herab schaut düster die Raubritterburg, die der geraubten Schönen zum schmachvollen Gefängnis werden soll.

Die geheimnisvollen Stimmen des Waldes wecken nicht nur abenteuerliche und düstere Bilder in der Phantasie des Künstlers, sondern sie schenken ihm auch idyllische Träume voll naiver Herzenstöne und traulichen Humors.

Eine junge Frau sitzt im Waldesdunkel an einen Baumstamm gelehnt; ein Kind, das auf ihren Knien steht, duckt sich, um hinter der Mutter Brust sich zu verbergen, und späht nur vorsichtig über ihre Achsel in den Wald hinein. Dort, in der Senkung eines Weges, taucht ein Mann auf, der ein Bündel Holz auf dem Nacken trägt. Trotz der schweren Last verzieht sein Mund sich zu einem breiten, guten Lachen: er hat sein Weib erblickt und auch den kleinen Schelm, der den Vater schon zu necken beginnt.

Zwei kleine Mädchen sind an die Biegung eines Waldwegs gelangt. Jetzt gewahren sie auf einer Erdrampe hinter einem Bretterzaun den gewaltigen Kopf eines zahmen Büffels. Das Weiße seines Auges blinkt aus dem schwarzen, breiten Kopfe und der Blick des Tieres

verfolgt die Kleinen mit dem Ausdruck eines gutmütigen Fürchtemachers. Das größere der Mädchen umfängt schützend das weinende Schwesterchen und führt es von dem schwarzen Unhold hinweg.

Eine reizende Komposition mit Wald und W a s s e r f a l l und ritterlich-romantischer Staffage sieht man, auf Email reproduziert, im Museum Rath[1]. Der dekorative Charakter geht freilich in dieser Ausführung zum Teil verloren.

Eine Reihe von Kompositionsstudien sind nicht in den dunkeln Farben des Waldes gehalten, sondern auf einen ganz hellen Ton gestimmt, der an die neupompejanische Malerei aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, wie sie im Atelier von Gérôme in Paris gepflegt wurde, erinnert. In diesen Bildern sind die Figuren, die groß den Vordergrund einnehmen, die Hauptsache, die Träger des Bildgedankens; in ihrer Silhouette liegen die «großen Linien», die einer Malerei dekorativen Charakter geben.

In dieser Art schildert Menn das häusliche Glück einer n a p o l i t a n i s c h e n F a m i l i e, die sich in der lauen Abendluft, die noch durchglüht ist vom Rot der untergegangenen Sonne, auf der Zinne ihres Hauses ergeht.

Er schildert C h r i s t u s, der sich zwischen zwei Hirtenknaben zur Rast niedergesetzt hat; in den aufmerksamen Mienen der Jünglinge spiegelt sich der Eindruck wieder, den die Rede des hohen Wanderers auf sie macht. Die Gruppe der drei Figuren hebt sich in eindringlicher Einfachheit von den Horizontalen einer Ebene ab, die sehr hell in Blau und zartem Rot gehalten ist.

Selbst da, wo die Landschaft an den Genfersee erinnert, erhält sie durch die vereinfachte, leicht stilisierte Behandlung den Charakter einer Ideallandschaft.

Dies ist der Fall in dem reizenden Idyll «B l i n d e K u h». Eine Frau sitzt auf einem Erdwall in eine Handarbeit vertieft. Neben ihr weidet eine Kuh und rings um diese spielen kleine Mädchen. Eines derselben tappt mit verbundenen Augen umher, ein anderes zupft die Suchende am Kleidchen, vorsichtig, damit es nicht gehascht werde; ein drittes versteckt sich hinter den Rücken der Mutter und ein viertes verbirgt sich keck zwischen den Beinen der Kuh, die sich dadurch am Grasen nicht stören läßt. Alles an dem Bild ist originell, ursprünglich. Und wieder ist es nicht die Handlung, auf der das Hauptinteresse ruht, sondern die Art, wie alles sich zum Ganzen fügt, wie die Figuren sich gegenseitig bedingen, ergänzen und als notwendig empfunden werden.

[1] Die Reproduktion verdankt man, wie die der Sirenen und eines Selbstportrats von Menn, dem Emailmaler Marc Baud.

Durch das Wie der Darstellung allein war es möglich, so genrehafte Motive zu monumentaler Wirkung zu erheben. Nur ein Künstler, der jeden Stoff zu adeln weiß durch die Form, konnte für Entwürfe monumentalen Charakters unterschiedlos zu klassischen, biblischen, legendären oder realistischen Motiven des Alltags greifen. Eines der letztern Art gestaltete Menn in dem skizzenhaften Entwurf der «Wäscherinnen».

Junge Mägde, barfuß, mit aufgereckten Armen, hängen Wäsche auf ein Seil. In lebhaften Umrissen hebt sich die Reihe ihrer Gestalten von den weißen Tüchern ab.

Mehrmals hat Menn einen reitenden Knaben dargestellt; in origineller Weise verwendet er das Motiv in einer dieser Kompositionsskizzen. Der Junge liegt bäuchlings auf dem Rücken des weidenden Schimmels, sonnt sich auf diesem lebendigen Ruhepolster und bettet seine Knie tief in die natürlichen Einsenkungen des Pferdeleibes hinein.

Menns Phantasie ist an die Natur und ihre Formen gebunden; niemals schuf sie, meines Wissens, Fabelwesen, Halbtiere, phantastische Landschaften, wie der Pinsel seines deutsch-schweizerischen Zeitgenossen Böcklin. Menn erdichtet nicht, sondern er komponiert und harmonisiert. Er stellt keine farbenstrahlende Phantasiewelt unserer Alltagswelt gegenüber. Das Traumland lockt ihn nicht und die Erscheinungen der Nacht reizen ihn nicht zur Gestaltung. Einmal hat er eine Nebellandschaft gemalt, «un effet de brouillard» [1], aber im ganzen ist er der Maler des lichten Tages, der klaren und wahren Formen. Aus der Wirklichkeit nährt sich seine Phantasie, bis sie überströmt in eigenen Bildungen. Wenn ihn ein Bildgedanke in Besitz nahm, dann griff er, um ihn festzuhalten, umgestüm nach Leinwand oder Papier — manchmal nach einer schon bemalten Leinwand, deren Rückseite er benützte. Einmal war ihm eine alte blaue Eintrittskarte zunächst bei der Hand. Ein paar Linien, und der Himmel wölbte sich über einer Ebene mit Bergen am fernen Horizont. Groß im Vordergrund erstanden, von der blauen Ferne sich abhebend, zwei Frauengestalten, Göttinnen in lichter Nacktheit, die anmutig im Tanzschritt sich bewegen. Sie reichen sich die eine Hand, um mit den aufgehobenen Armen einen Bogen zu bilden; hinter ihnen sieht man einen Amorino, der in der Luft schwebend eben einen Anlauf nimmt, um unter den Armen der Göttinnen durchzuflattern.

«Oh, hätte er doch früher diese herrlichen dekorativen Bilder zeigen und bekannt machen wollen, die mit einem grandiosen Stil eine rührende Intimität verbinden, und die wir heute an seiner Ausstellung bewundern,

[1] Ausgestellt im Genfer Salon 1849.

— schreibt E. Débrit nach dem Tode des Meisters — «gewiß hätten sich in unseren Bauten Wände gefunden, auf denen Menn das Maß seines Könnens hätte zeigen können und auf die wir heute mit gutem Recht stolz wären [1].»

Gruyères war der erste und letzte monumentale Auftrag für Menn gewesen. Zwar hatte er noch 1856 eine große Komposition, «Merkur und der Holzhauer» ausgestellt, aber niemand hatte daraus seine dekorative Begabung erkannt. Man betrachtete das Bild vom klassisch-philologischen Standpunkt aus und der humanistisch gebildete Kritiker fand manches nicht nach seinem Sinn. So endete auch dieser Versuch mit dem Verbrennen des Bildes.

Menns Talent verkümmerte zwar nicht dadurch, daß ihm die monumentalen Aufträge versagt blieben, aber es wurde von einer Bahn abgelenkt, auf der es, seiner eigensten Natur gemäß, sich herrlich hätte entfalten können. Daß Menn darauf verzichten mußte, gehört mit zum Drama seines Lebens. Doch achten wir wohl darauf: er nannte es nicht «le drame de ma vie», sondern «le drame de notre vie». Von der Höhe einer objektiven Weltanschauung herab sah und empfand er sein eigenes Los nur noch im Rahmen des allgemeinen Menschenschicksals.

---

[1] E. Débrit in «Le Genevois» 1894, 7. April.

VII.

DER LEHRER UND DER FORSCHER.

Wenn wir Menns Schaffen seit seiner Rückkehr aus Paris, 1843, bis in den Anfang der sechziger Jahre nochmals im Zusammenhang überblicken, so können wir nicht umhin, zu konstatieren, daß die zwei Jahrzehnte seines Lebens kein einheitliches Fortschreiten in gerader Richtung bedeuten, sondern ein unruhiges Suchen und Vordringen in verschiedenen Richtungen zugleich.

In der Landschaft hatte er sich allmählich von der klassischen Formel wie von der romantischen Formlosigkeit unabhängig gemacht. Dadurch hatte er sich den Weg geöffnet, um zur Quelle aller Kunst, zur Natur selbst, vorzudringen. Ehe er aber aus dem Urquell schöpfen konnte, bedurfte es langer, gründlicher Vorarbeit. Es galt, das Gebäude seiner Kunst bis in seine Fundamente hinein zu erneuern. Die «Ufer der Arve», die Gruyères-Landschaften, die «Felsigen Hügel» haben zwar bereits starke moderne Züge und sind malerischer, als die Bilder aus den 40er Jahren, als die «Landschaft aus dem Süden», der «Nemisee» usw. Aber sie sind noch studiert, durchdacht, gewollt. Sie tragen noch nicht den Stempel des Unmittelbaren, sie sind noch nicht der einfach-klare, notwendige Ausdruck dessen, was Menn, dieser positivistische und zugleich spekulative Geist, sah und empfand. Noch ist es ihm nicht völlig gelungen, «die Kunst aus der Natur herauszureißen».

Im Porträt ist Menn persönlicher, intimer geworden, als in den kühlen Jugendbildnissen; aber er hat auf diesem Gebiete weniger entschieden neue Wege gesucht, als in der Landschaftsmalerei. Die Erinnerung an Ingres' vortreffliche Porträtkunst schwebt beinahe über allen seinen Bildnissen aus den vierziger und fünfziger Jahren.

Im komponierten Figurenbild hat Menn sich früh und verhältnismäßig leicht von der Tradition frei gemacht. Die akademische Historienmalerei weit hinter sich lassend, hat er, einer genialen Eingebung folgend, das Gebiet der modernen dekorativen Kunst betreten. Aber dieses Gebiet, für das er besonders befähigt war, und auf welchem er am meisten hätte schöpferisch wirken können, wurde ihm durch die Ungunst der Verhältnisse verschlossen. Sein Schaffen in dieser Richtung gleicht jenen Monumenten, die in großem Stil, aber zur unrechten Zeit begonnen, nicht über die Fundamente hinausgediehen sind. Das Schicksal solcher Werke ist: entweder unbeachtet zu verwittern und zu verschwinden, oder aber von einer kommenden Generation als Sockel benützt zu werden, auf welchem diese mit mehr oder weniger Berücksichtigung des ersten Schöpferwillens, einen Neubau errichtet. Dies letztere ist das Los von Menns dekorativer Kunst gewesen.

Die zweite Hauptperiode von Menns Leben, — die 20 Jahre, die auf den Pariser Aufenthalt folgten, — kann somit kaum als eine glückliche bezeichnet werden. Nach außen waren die Resultate so unbefriedigend, daß Menn mit der Hoffnung auf Erfolg auch den Wunsch darnach aufgab. Er hatte einsehen müssen, daß für ihn nur zwei Möglichkeiten offen standen, zwischen denen er zu wählen hatte: entweder blieb er seinem Ich getreu, das ihn zum Suchen und Forschen nach einem Neuland der Kunst antrieb, und verzichtete darauf, Verständnis für seine Kunst zu finden, oder aber er suchte das letztere und näherte sich, durch Konzessionen aller Art, dem Geschmack des Publikums. Menn wählte so, wie er es sich schon in Venedig gelobt hatte, nämlich zu verzichten und sich selber treu zu sein. Und diesen Vorsatz befolgte er mit hartnäckiger Konsequenz. Seit 1858 stellte er nicht mehr in Genf aus; auch von der »Schweizerischen Kunstausstellung« zog er sich zurück. Seit 1863 verkaufte er keine Bilder mehr; ja, er ging so weit, ältere Bilder, die seinem gereiften Urteil nicht mehr entsprachen, zurückzukaufen, um sie zu verbrennen. Dieser letztere Zug läßt übrigens auf eine allzugroße Abhängigkeit des Künstlers vom Urteil anderer schließen, eine Abhängigkeit, durch die er sich unnötige Leiden und Hemmnisse bereitet hat und die ihn, insofern er von ihr frei werden wollte, zu dem radikalen Mittel eines vollständigen Rückzuges und freiwilligen Verzichtes nötigte. Auf diese Weise zog er sich zwar engere Grenzen, aber er gewann die Möglichkeit, in Freiheit schaffen und sich auswirken zu können.

Damit beginnt eine *dritte Periode* seines Schaffens, welche die letzten 30 Jahre seines Lebens (1863—93) umspannt.

Diese Periode hat man im ganzen in der Beurteilung Menns zu wenig berücksichtigt. Deshalb konnte die Ansicht aufkommen, als hätte Menn mit der öffentlichen Rolle seine Rolle in der Kunst überhaupt zu Ende gespielt, als wäre er in seiner Entwicklung hier stehen geblieben und als hätte nie mehr ein schöpferischer Gedanke ihn beseelt. Man sah in ihm von jetzt an nur noch den gewissenhaften Lehrer, den einsichtsvollen und manchmal eigenwilligen Direktor der Kunstschule, den Pädagogen, den guten Berater junger Berufsgenossen. Davon aber, daß trotz der neuen Pflichten der Künstler in ihm nicht zur Ruhe gekommen war, sondern mit der alten Energie weiter strebte und drängte, davon wußten die wenigsten etwas, und konnten auch nur die wenigsten etwas wissen; denn Menn verbarg sein intimes Schaffen selbst vor Freundesaugen. Nur wenige ihm Nahestehende ahnten, welche Fülle des Lebens in ihm war.

Der am Ende der vierziger Jahre Stehende war in voller Lebenskraft. Er hatte nicht auf Kosten seiner Gesundheit gelebt, sondern diese gestählt durch körperliche Uebungen und durch ein geregeltes, tätiges Leben. Mit 50 Jahren gründete er ein eigenes Heim. Ein Ferienaufenthalt in dem Dorfe Coinsins hatte ihn seiner Verwandten, der Witwe des Landwirtes Jean Bodmer, nahe gebracht. Schon in seiner Jugend hatte er sie gekannt und hatte, als er ihr erstes Bild malte, die regelmäßigen, schönen Züge dieser Frau mit einem minnigen Lächeln beseelt. Jetzt fand er in ihr nicht mehr das gretchenhafte Wesen von damals, sondern eine in Erfahrungen gereifte Frau. Sie umgab ihn mit viel Sorgfalt und fand ihre Freude darin, auf den rauhen Weg, den ihm das Leben bereitet hatte, die Blumen weiblicher Fürsorge und Hingabe auszustreuen. Ihr siebenjähriges Kind, Barthélemy Bodmer, brachte Leben und Frohsinn in ihre Häuslichkeit. Menn gefiel sich in derselben so sehr, daß er über den Mangel an höherer Bildung bei Frau Bodmer hinwegsah und es ihr zugute hielt, daß sie an seinem geistigen Leben und Schaffen wenig Anteil nehmen konnte. Sie war eine mütterlich sorgende Seele; ihre Liebe war begrenzt, ausschließlich, sogar eifersüchtig, aber zugleich voll zärtlicher Hingabe. Ihr dankte es Menn, wenn sein äußeres Leben sich angenehmer gestaltete und wenn durch das häusliche Behagen, das ihn umgab, auch seine Kunst günstig beeinflußt wurde. Sein verschlossenes, etwas verbittertes Wesen öffnete sich wieder neuen Eindrücken und suchte neue Anregungen. Er machte eine Reise nach Deutschland, wo ihn die Museen besonders anzogen, und nach Paris (1869), wo er alte Bekanntschaften erneuerte und von wo aus er Fontainebleau, diese Heimstätte moderner Landschaftskunst, besuchte.

Später bereiste er nochmals Oberitalien und vertiefte sich, wie in seiner Jugend, in die Werke, zumal die Zeichnungen, seines vielbewunderten Leonardo da Vinci. — Die Ferienmonate brachte er mit Vorliebe auf dem ländlichen Wohnsitz seiner Frau, dem Bauernhofe in Coinsins zu. Das lieblich über den Ufern des Genfersees gelegene Dorf wurde ihm zur zweiten Heimat. Dort lebte er in inniger Gemeinschaft mit der Natur; dort vernahm er reiner und stärker ihre Stimmen, und immer wieder überkam ihn dort die Lust, mit Stift und Pinsel festzuhalten, was wie ein lebendiges Gotteswort seinen Augen sichtbar und seinem Geiste fühlbar wurde. Was er hier geschaffen hat, unterscheidet sich merklich von dem, was er früher gemalt hatte. Die Werke aus den letzten 30 Jahren seines Lebens tragen alle den gleichen Stempel: es sind Werke der Freiheit, sind «wahre Menn».

Bevor wir zu ihrer Betrachtung übergehen (Kap. VIII), müssen einige Tatsachen erörtert werden, durch welche ihr Stil bedingt und einigermaßen erklärt wird. Es bleiben immerhin noch Lücken genug, welche den komplizierten Schaffensprozeß dieses Künstlers im Dunkel lassen.

Von großem Einfluß auf die Richtung, die seine Kunst genommen hat, war jedenfalls seine *Lehrtätigkeit an der Kunstschule.*

Als Lehrer, später Direktor der Genfer Kunstschule, war die Ausbildung und Wegleitung junger Künstler in seine Hand gegeben. Um den verschiedenen Individualitäten im Sinne ihrer besonderen Veranlagung Direktiven geben zu können, bedurfte es, nach Menns Auffassung, umfassenderer Kenntnisse, als er sie bis dahin besaß. Nicht um den eigenen persönlichen Stil handelte es sich jetzt für ihn in erster Linie, sondern um die Grundlagen des Stils überhaupt. Er sollte vielen zum Stil verhelfen; darum forschte er mit unermüdlichem, hingebenden Eifer den Bedingungen nach, aus denen die gute Kunst aller Zeiten naturgemäß sich entfaltet hat und immer noch sich entfalten kann.

Er studierte die Zeichenkunst der großen Meister. Indem er in ihren Werken die primären, stabilen Elemente von den sekundaren und okkasionellen schied, gelang es ihm, einen bleibenden Kern aller Kunst aus der Fülle ihrer Modifikationen herauszuschälen.

Er machte immer neue technische Versuche, die ihn den richtigen Gebrauch der verschiedensten Kunstverfahren lehren sollten. Er wollte die Eigentümlichkeit jedes Werkzeuges und jedes Materials erproben, damit er für jede künstlerische Intention das adäquateste Ausdrucksmittel zur Verfügung habe. «Bringen Sie Abwechslung in ihre

Arbeit», lautet eine Aufforderung an seine Schüler. «Gewöhnen Sie sich an eine fast ununterbrochene Anstrengung! Stellen Sie eine Liste der verschiedenen Verfahren auf: Feder, Tuschlavierung, Röthel, Pastell etc. Wählen sie hernach für jedes Motiv dasjenige Verfahren, welches charakteristisch dafür ist, und Sie werden dazu gelangen, eines nach dem andern richtig anwenden zu können.»

Die Kenntnis der technischen Ausdrucksmittel genügt nicht, um eine Kunstlehre darauf zu bauen. Die Arbeit der Hand will ergänzt sein durch die Arbeit des Geistes. Wissen und Bilden waren für Menn in einem gleichen Zusammenhang wie Denken und Reden. Die Zeichnung war für ihn eine Sprache, eine Rede. «Sachez bien ce que vous voulez dire, et donnez vous la peine de le dire d'une façon intelligente —» sagte er in seiner Klasse. Er verlangte für die Ausbildung des Künstlers nebst der technischen Uebung ein gründliches Studium aller Objekte der Kunst, d. h. der sichtbaren Natur in ihrem ganzen Umfange. Denn Malen bedeutete für ihn nicht ein Nachahmen der Dinge in ihren farbigen Oberflächen, sondern ein Nachschaffen der Natur im Bewußtsein ihrer Zusammenhänge und des lebendigen Spieles ihrer Kräfte. Im Momente des Schaffens brauchen diese Zusammenhänge dem Künstler nicht gegenwärtig, nicht bewußt zu sein; er mag sich, unbekümmert um alle wissenschaftliche Erkenntnis, der reinen Anschauung und dem Rhythmus seiner Empfindung überlassen. Wenn er jedoch die objektiven Kenntnisse besitzt, so werden diese unwillkürlich seine optischen Vorstellungen präzisieren und unendlich bereichern. Das von der Natur nur Angedeutete wird seinem Auge sichtbar, und seine Hand wird fähig, unbewußt die verborgene Ordnung der Natur zu offenbaren. Alle sichtbare Form war für Menn die Offenbarung einer unsichtbaren Kraft, der physische Mensch eine Offenbarung des psychischen Menschen. «Tout ce qu'on étudie, a une forme nécessaire qui révèle son existence dans la nature . . . L'étude de la forme conduit nécessairement à la connaissance des qualités actives et passives de l'individualité, dont elle n'est que la manifestation extérieure, modelée par la fonction et le milieu déterminant[1].»

Damit nun aber der Künstler bei eingehendem, wissenschaftlichem Studium der Natur nicht aufhört, Künstler zu sein, d. h. den Blick aufs Ganze der Erscheinungen zu richten und die Harmonie, die ihnen zugrunde liegt, lebhaft empfinden und zum Ausdruck bringen zu können,

[1] Manuskript von Léon Guinand, in welchem die Ideen Menns über «La réorganisation de l'enseignement du dessin» enthalten sind.

ist es nötig, daß er die *Elemente einer höhern geistigen Ordnung* zu Hilfe ruft. Menn war ein Verehrer der *Mathematik*, in der er eine Krone alles Wissens, und der *Geometrie*, in der er eine Grundlage des künstlerischen Schaffens erblickte. Er dachte darüber wie Leonardo da Vinci, wie Albrecht Dürer. Auch für Leonardo war die Mathematik die «somma scienza», und Dürer hat sein gemaltes Werk durch das *Lehrbuch* «von menschlicher Proportion» ergänzt. Menn schrieb: «Une science est d'autant plus avancée qu'elle est plus mathématique». Er fand, daß dieselben Gesetze der Ordnung, die den Mathematiker zu einer befriedigenden Vorstellung von Dingen und Verhältnissen führen, auch den Musiker leiten, wenn er Harmonien schafft, den Dichter, wenn er ausdrucksvolle Rhythmen findet, den bildenden Künstler, wenn er in die Körperwelt Sinn, Ebenmaß, Harmonie, Schönheit hineinlegt. — Menn studierte Dichter und Philosophen; er befaßte sich mit der Harmonielehre, wobei der ihm befreundete Musiker Hugo von Senger ihm Anleitung gab: überall fand er das *eine* Prinzip betätigt und bestätigt, das er treffend formuliert hat, wenn er sagt: «*l'Ordre c'est le Créateur, la Forme la Création.*» Er fing an, seine Kunst und seinen Unterricht an diesem Prinzip zu orientieren, und später kam er dazu, auf eben dieser Grundlage einen großartigen Lebens- und Erziehungsplan aufzubauen (pag. 94 ff.). Menn war kein wissenschaftlich gebildeter Mathematiker, aber er war ein Hellseher in dieser Wissenschaft, «un grand intuitif», dem es gelang, ohne daß er selbst darum wußte, andern auf diesem Gebiete überraschende Klarheit zu geben. Eine Mutter dankte einst dem Mathematiklehrer ihrer Sohnes für den ausgezeichneten Unterricht. Der Lehrer erwiderte: «Wenn es mir gelungen ist, Ihren Sohn zu fördern, so verdanke ich es allein Barthélemy Menn.» «Celui-ci a su me donner des lumières.» Ein Schüler Menns erzählt, dieser habe ihn einst ersucht, den geometrischen Teil seines Unterrichtes an der Kunstschule schriftlich fixieren und ausarbeiten zu wollen. Als er die Arbeit brachte, soll Menn erfreut gesagt haben: «Das ist ja herrlich! Wo haben Sie alle die schönen Ideen hergenommen?» «Die kommen alle von Ihnen selbst, Herr Professor», erwiderte jener. Und Menn: «Sollte ich wirklich dies alles gesagt haben?» «Gewiß» — lautete die Antwort — «ich habe nichts anderes getan, als die Ideen, die Sie vereinzelt im Unterricht geäußert haben, so gut ich es vermochte, in ein System zu bringen.» — Menn betrachtete die Arbeit nochmals nachdenklich, dann sagte er: «Es ist sehr gut, aber des Guten ist zu viel; wir müssen einen Teil Ihrer Arbeit fallen lassen, denn wir wollen kein abgeschlossenes System, keine Regeln geben; wir wollen vielmehr zur *Initiative* führen.»

In diesen Worten offenbart sich ein Grundzug von Menns Wesen und Denken. Wie in diesem besonderen Falle, so dachte er überhaupt, in allen Gebieten der Kunst, der Wissenschaft, der Erziehung, der Moral, der Religion: überall wollte er die feststehenden Regeln, die Begrenzungen der Freiheit, zurückdrängen, um der Wahrheit Raum zu geben. Denn kein System, so erhaben es auch sein mag, wird dem Leben mit seinem unermeßlichen, immer wechselnden Reichtum an Erscheinungen völlig gerecht werden. Auch treibt uns der Geist, immer höhere und allgemeinere Gesichtspunkte zu suchen, von welchen aus wir die Einzeltatsachen betrachten und bewerten. Menn schreibt: «Nous faisons aussi toujours dériver nos nécessités d'une source plus haute, mais sans pouvoir atteindre les principes absolument premiers des choses. Nous sommes obligés de poser par induction des faits de plus en plus généraux, pour pouvoir ensuite en déduire logiquement tous les autres comme conséquence[1].»

Wie aus diesem Zitat hervorgeht, hat Menn das Gleichgewicht zwischen Analyse und Synthese gesucht. Auf dem Punkte angelangt, wo sich bei ihm die beiden Tendenzen die Wage halten, schuf er seine Meisterwerke.

Im Porträt des Vaters (1845), im Fresko zu Gruyères (zwischen 1851 und 57) überwiegt noch, wie wir gesehen haben, die Analyse. Diese und viele gleichzeitige Werke sind noch kompliziert. Die Bildnisse und Landschaften der siebziger Jahre hingegen wirken einfach, obwohl sie im Grunde komplizierter, in allen Einzelheiten differenzierter sind, als alles, was Menn früher gemalt hat. Man vergleiche, um sich diesen Stilunterschied klar zu machen, das Bildnis des Vaters mit dem meisterhaften Selbstporträt Menns mit dem Hute[2], von ca. 1872 (im Genfer Kunstmuseum). Hier ist zwar die Analyse so weit getrieben, daß wir die Gewebe der belebten und der unbelebten Materie unterscheiden, daß wir unter der Oberfläche der Formen ihr «dessous» und «dedans», unter der Haut die Muskeln und das Knochengerüst erkennen, als wäre vor dem durchdringenden Blick eines Analytikers die Materie durchsichtig geworden. Und dennoch ist das Bild von zwingender Ganzheit und Einfachheit. Alle Details sind zusammengehalten, z. T. durch die Beleuchtung, das intensive Freilicht, welches auch die Schatten durchsichtig und hellfarbig erscheinen läßt, z. T. durch eine mathematisch strenge Pinselführung. Diese ist ein Beleg für den Ausspruch eines Schülers von Menn, welcher gesagt

---

[1] Manuskript im Besitz von Frau C. Guinand, Genf.

[2] Siehe Abbildung.

hat: «Das wissenschaftlich Bedeutende an Menns Kunst ist die Entdeckung des Parallelismus.» In diesem Bilde sehen wir in der Tat, wie die Formen gegliedert werden durch Parallelstriche, welche nicht bloß deren materielle, sichtbare Eigenschaften angeben, sondern die ihre Proportionen, Richtungsenergien und statischen Werte veranschaulichen, die — um auf einen frühern Gedanken zurückzugreifen — das optische Bild durch das intellektuelle Bild vervollständigen. Diese Besonderheit der künstlerischen Behandlung wird uns deutlich, wenn wir Zeichnungen von Schülern Menns betrachten, die der Lehrer korrigiert hat. Als ein Beispiel für viele sei hier die Zeichnung einer antiken Büste[1] von U. Burillon erwähnt. Es ist nicht schwer, die zwei Hände zu unterscheiden, die an diesem Blatt gearbeitet haben; man sieht auf den ersten Blick ein Netz von kräftigen schwarzen Strichen und darunter eine diskrete feine Zeichnung. Diese letztere ist das Werk eines talentvollen Schülers, der mit Geschick, aber mit rein imitativen Mitteln, die kalten, vom Licht zart modellierten Formen des Gypsmodells wiedergegeben hat. Ueber dieser Zeichnung führte der Lehrer mit wahren Bleistifthieben jenes Netz von Strichen aus, das vom Scheitel bis zur Halsgrube den Porträtkopf durchzieht und das sich deutlich von der Unterzeichnung abhebt, weil es, im Gegensatz zur letztern, lauter indirekte Mittel der Darstellung enthält. Für das Laienauge sind es Striche, die das Blatt verderben, unverständlich, wie die Federskizzen von Rembrandt. Die Parallelstriche Menns stehen in einem fast brutalen, weil absichtlichen Gegensatz zur ersten Zeichnung; sie sind eine Demonstration, welche zeigen soll, wie in einer organischen Form gewisse unorganische und unsichtbare Werte sichtbar gemacht werden können. Man denke sich die Zeichnung ohne diese Striche: der Kopf bewahrt den reinen Kontur, die feine Modellierung, aber die Achse fehlt, durch welche die Lage der Massen, ihr Verhältnis zueinander, ihre stabile Richtungsenergie versinnlicht wird; es fehlt das Persönlichste und Interessanteste der Interpretation, das nicht vom Modell gegeben ist, sondern von der Intuition des Künstlers ausgeht. Maurice Baud hat die Eigenart von Menns Stil mit folgenden Worten treffend charakterisiert: «Menn versöhnt die organische Gestalt der Dinge mit ihrer geometrischen Form, indem er die letztere durchschimmern läßt, ohne die erstere zu zerstören.»

Menn hat einmal mit seiner Klasse Leonardos «Madonna in der Felsengrotte» analysiert und nachgewiesen, wie unter der Renaissancekunst, die mit den feinsten Mitteln der Illusion den Wirklichkeitssinn be-

[1] Siehe Abbildung.

friedigt, das byzantinische Element fortlebt, wie also die naturalistische Kunst des Quattrocento auf einer geometrisch-zeichnerischen Grundlage ruht. Er machte anschaulich, wie Leonardo die schematischen Vorstellungen seiner Vorgänger übernommen, aber sie mit Naturformen so übersponnen hat, daß er zu der organischen Verschmelzung der beiden Elemente gelangt ist, worin die mysteriöse Harmonie seiner Werke begründet ist.

Im Vergleich mit Leonardo ist der Künstler des 19. Jahrhunderts den entgegengesetzten Weg gegangen. Menn findet für sein Schauen und Bilden keine geometrische Stilgrundlage vor; er muß sich diese selber schaffen. Wie das 14. und 15. Jahrhundert den Byzantinismus verlebendigt haben, so tauchen am Ende des 19. Jahrhunderts byzantinische Strömungen auf, die den Naturalismus durch eine Kunst der Ordnung zurückzudrängen suchen.

Menn hat in seiner Jugend sich den plastischen Reizen der Form hingegeben; hierauf begeisterte er sich, wie Delacroix, wie die Romantik, für die Stimmungswerte von Schatten, Licht und Farbe; aber nach und nach trat er den Dingen immer näher, wie die Kunst überhaupt, die dem Naturalismus zustrebte; er sah nun die Dinge nicht mehr durch das Medium der Antike, noch durch dasjenige einer subjektiven Stimmung, sondern er suchte sie darzustellen in ihren wirklichen Quantitäten und Qualitäten, so wie sie im Raume sichtbar und meßbar nebeneinander liegen. Als er das «Wetterhorn» malte, machte er eine Sturm- und Drangzeit des Naturalismus durch. Dann erhob er sich, im Fresko von Gruyères und in den vielen dekorativen Entwürfen zu monumentaler Anschauung. Die dekorative Aufgabe zwang ihn zur großen Linie, zur Vereinfachung, zur Ordnung. Es ist sehr wahrscheinlich, daß er gerade auf diesem Wege die Elemente der Ordnung gefunden hat, die den Werken der letzten Periode das Gepräge des Stils verleihen.

Von diesen Werken, und im Hinblick auf die Richtung, die durch sie in die Genfer Kunst gekommen ist, konnte Cingria-Vaneyre schreiben: «Sie waren so geeignet, unsere Neigungen zu befriedigen, sie waren so reich an Ordnung, Rhythmus und Zahl, daß ich mich jedesmal freue, wenn ich noch irgend eine lebende Zelle derselben entdecke, sei es auch im mittelmäßigsten Werke seines schwächsten Schülers.»

Menn begabte die Natur mit der Ordnung seines Geistes, und doch machen seine letzten Landschaften und Porträte den Eindruck, als hätte der Künstler die Natur allein reden lassen. Der S t i l ist ihm zu einer Form des Sehens, der unmittelbaren Anschauung geworden. Er ist nun-

mehr das Gefäß, mit welchem der Künstler aus dem Born des Lebens schöpft. Bei Menn ist dies Gefäß einer kristallnen Schale zu vergleichen, die den Inhalt zwar formt, aber ihn durchschimmern läßt in seiner organischen Beweglichkeit und Farbigkeit. Es ist kein klassischer Alabasterkrug, der die Formen veredelt, aber die Farben zurückhält, noch die Perlmutterschale der Impressionisten, die durch ihr Geflimmer den Inhalt verbirgt; sein Gefäß ist so einfach, so schmucklos, daß ein ungeübtes Auge es kaum zu schätzen weiß. Maler und Musiker haben bis dahin seinen Wert am ehesten erkannt.

Die Besprechung einzelner Werke mag uns den Stil aus Menns Reifezeit veranschaulichen und das bisher Gesagte bestätigen.

VIII.

DIE MEISTERWERKE.

Das Selbstporträt mit dem Hut (ca. 1872)[1] [2], von dem bereits die Rede war (pag. 81), ist auf den ersten Blick als ein Produkt jener Zeit zu erkennen, welche die Kunst des Plein-air geschaffen hat. Und doch reiht sich Menn nicht unbedingt jener Malerschule an, welche die festbegrenzte Form in ein Geflimmer von Licht, Luft und Farbe auflöst. Sein Bildnis ist ebensosehr gezeichnet als gemalt und realisiert in vollkommener Weise den Grundsatz Menns: daß Malen nichts anderes sei, als mit Farbe zeichnen. Menn nannte das Bild seine «Autobiographie». Es ist in der Tat unmöglich, seinem Charakterbild irgend einen Zug hinzuzufügen, der hier nicht seinen Ausdruck gefunden hätte. Menn hat alles gesagt und hat es einfach, bestimmt und klar gesagt. Sein Bild zeigt uns, was sein Leben war: eine geschlossene Kraft.

Ursprünglich war es als Doppelporträt gedacht und angefangen worden. Aber der Raum, der für Menns Gattin bestimmt war, blieb frei. Wenn man das Bildnis von Frau Menn[3] betrachtet, begreift man, daß der Maler vorzog, ihr einen eigenen Rahmen zu geben. Um ihre Biographie zu schreiben, brauchte er andere Farben und einen anderen Pinsel, mit dem er nicht zeichnete, zählte und maß, sondern den er breit und leicht über die Formen gleiten ließ, damit er ihnen den Reiz des Unbewußten und den unfaßbaren Schimmer einer aus der Seele in den Körper überströmenden mütterlichen Gütigkeit nicht abstreife.

---

[1] Im Genfer Kunstmuseum.
[2] Siehe Abbildung.
[3] Im Besitz von Frau Bodmer. Abbildung in «Nos Anciens» 1902, pag. 98.

Menn hat das Antlitz dieser Frau etwa 30 Jahre früher schon einmal gemalt, damals, als er sich bei Ingres die Korrektheit des Striches und eine kalte, opake Farbigkeit angeeignet hatte. In jenem Bildnis (s. pag. 14) glättete er die Züge und «schmeichelte» dem Modell; hier läßt er ihm die etwas ungepflegte Rauhigkeit des Bauerntypus. Dort suchte er gefällige Linien, denen er bis in die Falten des Gewandes nachging; hier gibt er vor allem «la plénitude de la forme, retranchée dans ses justes limites» (Menn). Er pflegte zu sagen, daß die Weichheit der weiblichen Formen nicht mit Unbestimmtheit zu verwechseln sei; im Gegenteil, je unbestimmter die Formen erscheinen, desto feiner und schärfer müßten sie präzisiert sein. — Im Jugendbildnis hält er ein Lächeln, ein momentanes, gefälliges, fast auffälliges Lächeln auf den Zügen fest; hier dagegen gibt er nicht den Ausdruck des Momentes, sondern den Ausdruck des Charakters wieder. Alles Nebensächliche ist zurückgedrängt und bildet nur den Rahmen der beseelten Teile. Die Figur ist in eine ruhige und doch variierte Silhouette eingeschlossen, die ihr Würde und Bedeutung verleiht.

Treffliche Bildnisse hat Menn von seinem Stiefsohn Barthélemy Bodmer gemalt[1]. Ein reizendes kleines Kinderbildnis in ovalem Rahmen gehört noch einer frühern Periode an, in welcher Menn sich an großen Vorgängern inspirierte, in diesem Falle besonders an den französischen Malern des 18. Jahrhunderts. Ende der sechziger Jahre stellte er mit kräftigem Realismus den Jüngling dar, der damals wider seinen Willen die Lehrzeit in einem Handelshause durchmachte. Unmutig beugt er den Nacken, blickt finster zu Boden, schiebt trotzige Lippen vor. — Wieder um einige Jahre später malte Menn den jungen Mann[2] mit erhobenem Haupt und mit einem Blick, in dem man kühne Zukunftshoffnung liest. Die Eltern hatten seinen Bitten nachgegeben und ihn die Künstlerlaufbahn ergreifen lassen[3]. In einem spätern Profilbild sehen wir den noch jungen aber schon gesetzten Maler im Arbeitskittel, wie er ruhig vor sich hinschaut und in jedem Zuge die Stetigkeit und Beharrlichkeit verrät, die ihn, den Lehrer an der Genfer Industrieschule, ausgezeichnet haben[4]. Keines dieser Bildnisse gleicht dem andern. Jedes gibt bestimmt und bündig eine Phase aus dem Leben des Dargestellten wieder, jedes ist ein Kapitel aus dessen Biographie.

[1] Siehe die Zeitschrift «Die Schweiz» 1909, pag. 251 ff.
[2] Siehe Abbildung.
[3] Im Besitz von Frau Bodmer, Genf.
[4] Diese u. a. Bildnisse Bodmers befinden sich im Besitz von Frau Bodmer.

Eines der schönsten Bildnisse, die Menn gemalt hat, ist dasjenige seiner Großnichte C. D.[1][2], das zur Zeit des Selbstporträts mit dem Hut entstanden ist. Weiß, schmucklos gekleidet, in einfachster Facestellung, hebt sich die Halbfigur vom grauen Grunde ab. Eine korallenfarbene Brosche und ein hellblaues Gürtelband sind die einzigen farbigen Akzente des Bildes. Ein lichtes Grau wiegt vor, als ob Farbe zu materiell gewesen wäre zur Verkörperung dessen, was der Künstler hier sagen wollte. Licht und Schatten, die so weich ineinanderspielen, zaubern auf das Antlitz das Leben der Seele. Die Augen aber, die so beleuchtet sind, daß das Licht bis in ihre Tiefen dringt, sind der träumerisch tiefe Spiegel dieser Seele. Es sind nicht rätselhafte Frauenaugen, wie die der Mona Lisa; viel eher als ein Geheimnis sind sie ein Gedicht; ein Gedicht, in welchem Bewußtes und Unbewußtes, leise Trauer des Lebens und lächelnde Freude der Träume lieblich ineinanderspielen. — Wer nicht als Poet sich in diese Mädchenaugen vertiefen will, der möge wenigstens die Kunst des Pinsels konstatieren, die das Licht auf der gewölbten Hornhaut spielen läßt, die unter derselben die braungeäderte flachere Iris und das Dunkel der Pupille sichtbar werden läßt, der jedes Aederchen und jeder Nerv gegenwärtig zu sein scheint und die doch nur soviel davon zeigt, als sie will und braucht, um — im Sinne von Taine — die Idee zu verkörpern. Das Porträt von Frl. C. D. ist ein Idealbildnis, nicht weil es die Züge nach irgend einem klassischen Muster vereinfachte oder verschönte, sondern weil es, seiner Auffassung nach, aus einer Tiefe geschöpft ist, in welcher die individuellen Grenzen erweitert sind und das Individuum zum Vertreter einer unendlichen Vorstellungsreihe wird.

Typisch in der Art dieses Bildnisses wirkt auch die Porträtzeichnung von Pictet de la Rive[3][4]. — Eines Tags traf Menn einen ehemaligen Schüler an, der eben im Begriff war, den Genfer Gelehrten zu porträtieren. Menn blieb betrachtend stehen und stellte sein scharfes Auge bald auf das Modell, bald auf die Zeichnung ein. Als er um sein Urteil befragt wurde, bat er um den Bleistift und führte stehend, mit ausgestrecktem Arm auf das Blatt des Malers hinunterlangend, jene Zeichnung aus, deren seltene Ausdruckskraft wir heute bewundern. Sie gibt die individuellsten Züge des Modells in gesteigerter Potenz wieder. Diese

[1] Im Besitz von Frau C. Guinand, Genf.
[2] Siehe Abbildung.
[3] Im Besitz von Herrn J. Crosnier, Genf.
[4] Siehe Abbildung.

Steigerung ist bis an die Grenze der Karikatur getrieben. Menn betätigte selbst die Lehre, die er andern gegeben hatte: «Um den Charakter eines Kopfes richtig zu erfassen, muß man ihn überbieten. Macht die Karikatur davon!»

Die Verschiedenheit von Menns Bildnissen, der Reichtum an Ausdrucksmitteln, die ihm zu Gebote standen, ist erstaunlich, fast verwirrend.

Eine Verwandte des Künstlers wünschte, nach einer Photographie das Bildnis einer Verstorbenen malen zu lassen. Menn, der die Verstorbene gekannt hatte, anerbot sich für diesen Freundschaftsdienst, indem er sagte: «Donne-le à moi; je te le caresserai» — und er malte das Porträt der alten Dame[1] anders, als alle Bildnisse, die er je gemalt hatte. Es hat weder die feste Linie seiner männlichen Bildnisse, noch das reiche Schattenspiel seiner Frauenköpfe. Das Gesicht ist ganz licht. Es hat etwas Unkörperliches, wie ein Wesen, das nicht im Raume sondern nur in der Erinnerung lebt, und nur soviel Schatten bleiben an diesem Antlitz haften als nötig sind, um das liebe Lächeln auf seinen Zügen festzuhalten.

Dann wieder malte Menn sich selbst[2,3] auf eine eigenartige Weise. Er war hoch in den Siebzigen, als er zum letzten Mal die Züge des eigenen Antlitzes erforschte, und was er darin sah, war äußerst verschieden von dem, was er früher darin gesehen hatte. Das «Selbstbildnis mit dem Hut» scheint zu sagen: «ich will», und jede Linie aus dem das kraftvoll geschlossene Ganze sich aufbaut, sagt: «ich kann». In dem letzten Selbstporträt ist die Einheit zerstört, ein feindliches Element ist in dieses Leben eingedrungen und hat die Wurzeln seiner Kraft untergraben. Die Energie des Wollens ist ermattet, aber noch nicht das Leben des forschenden und schaffenden Gedankens. In dieser beginnenden Zwiespältigkeit bemächtigt sich des Künstlers eine tiefe Melancholie. Er malt sich nicht, wie die andern ihn sehen, sondern wie er selbst sich sieht. Seine Augen, die für andere bis zur letzten Stunde ihre strahlende Bläue behielten, sind hier dunkel, fast schwarz. Das Antlitz, das in der Erinnerung seiner Freunde nie die frischen Farben der Gesundheit verlor, hat hier fahle Schatten und unter der dünnen Schicht der Muskeln lassen sich die Formen des Schädels in ihrer Nacktheit erraten; sie drücken dem Antlitz das düstere Monogramm des Todes auf — Dieses Selbstbildnis ist ein memento mori. —

[1] Im Besitz von Frau C. Guinand.
[2] Im Besitz von Herrn M. Guinand, Genf.
[3] Siehe Abbildung.

Wenn Menn in dieser letzten Periode seines Schaffens Studienköpfe zeichnete oder malte, sei es den eines Bettlers [1], eines Arbeiters [1], eines kleinen Savoyarden [1], so erhebt er, wie beim Porträt, durch die Tiefe der Auffassung, die das Wesentliche kennt und herausholt, den Studienkopf zum Ausdruckskopf. Einer Malerin gab der Künstler folgenden Rat: bevor sie ein Modell male, möge sie es in den verschiedensten Gemütsregungen studieren; sie möge sich über seine Beschäftigungen und Liebhabereien, über seinen Charakter und seine Vergangenheit informieren: «Tout cela donnera une idée de son vrai caractère et vous permettra de faire une page d'illustration.»

Eine solche «page d'illustration» ist z. B. Menns Studie eines Arbeiters. Der kräftige Knochenbau, die stark entwickelten Muskeln des Modells zeugen von der physischen Arbeit seines Lebens und den Anstrengungen, die oft einen Grad erreicht haben mochten, wo sie die Seele mit revoltierender Bitternis erfüllten. — Menn erklärte einst in seiner Klasse die Zeichnung eines französischen Künstlers, die ein ähnliches Motiv behandelte. «Man sieht», — sagte er — «daß die Last, die der Mann zu tragen hat, seine Kräfte übersteigt; sein Ausdruck zeugt von großen, man ist versucht zu sagen von «animalischen» Leiden; . . . . seine Gesichtsmuskeln ziehen sich zusammen; ja, er verrät eine gewisse Neigung, dem Feind die Zähne zu zeigen» («à montre la canine — contre l'ennemi») [2].

Menn durchforschte den Charakter seiner Modelle von außen und von innen, bis ihm ihr Wesen, so wie es sich mit Notwendigkeit in der äußeren Erscheinung offenbaren mußte, klar geworden war. Die Form war ja für ihn nichts anderes als die Sprache der Natur. Wie wir in Lauten, so redete die Natur für ihn in Formen und Farben. Und seine Bilder sollten dieselbe Formensprache reden, wie die Natur. In ihnen sollte alles dazu dienen, um — mit Fromentin zu sprechen «das Unsichtbare sichtbar zu machen». —

Diese Grundtendenz seines Schaffens offenbart sich rein und stark auch in den *Landschaften* aus den letzten 30 Jahren seines Lebens. Sie sind, wie Bodmer treffend sagt [3] «une peinture faite de couleur et de pensée», und enthalten eine Poesie, welche diejenigen mit Rührung und Freude

---

[1] Im Besitz von Frau Bodmer. Abbildungen in «Nos Anciens», pag. 73. 79. 102.
[2] Aus dem Notizbuch von E. de Stoutz.
[3] «Nos Anciens» 1902, pag. 89.

empfinden, die ihr in der Natur schon begegnet sind. — Menn will in der Tat nichts geben, was die Natur nicht auch geben könnte.

Er definiert die Kunst als «une impression donnée par la nature et reçue par un être capable de l'exprimer en peinture». — Durch diese Deutung des Kunstwerks als eine «Impression» stempelt Menn sich selbst zum Impressionisten. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß er zum Parteigänger der Schule wurde, die sich diesen Namen beigelegt hat. Zwar gibt sich Menn, wie die Impressionisten, diese nachgeborenen Söhne des Naturalismus, ganz dem Natureindruck hin, empfindet sich selbst als einen Teil der Natur und läßt die Regungen seiner Seele ausströmen in die zitternde Luft, welche Erde und Himmel vereint und die das Licht der Gestirne und die Schauer der Unendlichkeit um uns verbreitet. Wie bei den Impressionisten, so verlieren auch bei Menn die Dinge ihre materielle Farbigkeit und kleiden sich in die Farben, welche das Licht einer bestimmten Stunde über sie ausgießt. Aber Menn geht nicht so weit, daß er, wie jene, diesen Eindruck zum Momentbild gestaltete; noch folgt er den Impressionisten in das Neuland einer gesteigerten, man möchte sagen ekstatischen Farbigkeit. Die Farbe hat für ihn nicht Selbstwert, sondern nur Ausdruckswert. Lichtgrün kommt der Frühling einher, silbergrau der nebelfeuchte Morgen; Lilatöne und Gold fluten in die Landschaft zur Zeit der sinkenden Sonne. Der Künstler malt diese lichtgrünen, grauen und goldenen Farben nicht um ihrer eigenen vibrierenden Akkorde willen, sondern um des Frühlings willen, und weil sie für die Morgen- und Abendstunden der unmittelbarste, malerische Ausdruck sind. Er bleibt mehr, als die Impressionisten, im Banne der Natur, weniger, als jene, im Banne der Sinne. Er wird niemals der Sklave des optischen Eindrucks, sondern ergänzt diesen stets unwillkürlich durch das geistig erfaßte und durch Gedankenarbeit vertiefte Naturbild. Ja, es tritt bei ihm zum ästhetischen ein ethisches Moment ergänzend hinzu, um die Harmonie seiner Naturauffassung zu vollenden. Er empfindet sich selbst als ein integrierender Bestandteil der Natur, ihr alles verdankend, ihr in allem verpflichtet. Es besteht kein Gegensatz zwischen ihr und ihm. Um der Natur gegenüber Mensch — oder wie Menn sich ausdrückt, «souverain» zu sein — hat er es nicht nötig, ihre Herrschaft abzuschütteln; er wird kein Asket der Wirklichkeit, wie die Anhänger des Neu-Impressionismus, vor deren wirklichkeitsmüdem Blick die Materie sich auflöst in symbolische Arabesken; er geht nicht so weit, wie die extremen Koloristen — diese Idealisten der Farbe —, die das organische Leben der Dinge preisgeben, um ihre farbigen Werte zu steigern. — Menn war kein Vertreter von l'art pour l'art. Die Theorie von einer inhaltslosen Kunst,

die nur Form und nicht Gedanke sein will, paßt nicht auf seine Werke. Der Zweck seiner Kunst ist vielmehr, einen Inhalt darzustellen, der als Form und Farbe, als Raum- und als Verhältniswert in Erscheinung treten kann. Wenn er die Schönheit definiert als «le sentiment personel de l'Unité expressive»[1], so spricht er damit deutlich aus, daß es ihm nicht, wie vielen unter den Modernen, auf die Einheit des subjektiven Eindrucks und auf die «Unité de l'impression» allein ankommt, sondern auf den als Einheit empfundenen objektiven Ausdruck, auf die «unité expressive». Die Kunst ist hier nicht in dem engen Sinn gedeutet, den das Aesthetentum ihr beimißt, sondern sie umschließt in dieser Auffassung alle Aeußerungen des menschlichen Sehens, Denkens und Fühlens. Nicht l'art pour l'art, sondern «l'art pour la vie» ist Menns Maxime gewesen.

Der Inhalt seiner Landschaften, die Grundstimmung, die sie alle durchzieht — ihre Idee —, ist ein von wissenschaftlicher Grundlage getragener Pantheismus.

Der Eindruck, den sie auf den Beschauer ausüben, ist, fast ohne Ausnahme, derjenige einer gedankenreichen Serenität.

In dieser letzten Schaffensperiode malte Menn mit Vorliebe den Frühling, den Sommer, und immer den klaren Tag. Er liebte den Morgen, wo feuchte Luft die Erde umhüllt, so daß die Sonne nicht plötzlich sie trifft, sondern durch ein Geriesel von Lichtatomen sie sanft aufweckt zum schaffenden Leben; er liebte die durchsichtigen Schatten des Mittags, und malt gerne die Stunde des Sonnenunterganges. Je älter er wurde, desto lichter sah er alles. Die starken Kontraste waren schon früher aus seinen Bildern verschwunden, nun trat auch die Farbe mehr und mehr zurück und es bleibt vor allem eine Fülle von Helligkeit auf der Leinwand zurück. Es ist als ob die Dinge ihre materielle Schwere verloren hätten und in reinerer Luft zu glückseliger Existenz sich entfalteten.

Die Landschaften Menns aus seiner Reifezeit sind schwer zu beschreiben. Das Was derselben sagt wenig oder nichts, das Wie ist alles; dieses aber will durch das Auge wahrgenommen sein. «Es ist weniger die Darstellung eines Gegenstandes, als das Bedürfnis, diese Darstellung zu vollenden, was den Wert eines Bildes ausmacht» sagte Menn. Welche Feder aber wollte es unternehmen, so unwägbare Werte, wie dieses Vollendungsbedürfnis in der malerischen Darstellung wiederzugeben?

Einige Landschaften aus dieser Periode befinden sich im Genfer

[1] Baud-Bovy, Notices . . ., pag. 70.

Museum, die meisten sind in Privatbesitz. Unter den ersteren mögen zwei besonders hervorgehoben werden: «Un Vallon dans l'Ain»[1] und «Près de Culoz». Von dem «Vallon» gibt D. Baud-Bovy eine poetische Beschreibung[2], in welcher er hervorhebt, wie dieses landschaftliche Poem auf einer «logischen Darstellung wissenschaftlicher Tatsachen beruht». «Der Stein hat die Farbe, die Struktur, die er haben muß; . . . unter dem Rasen errät man das steinerne Skelett der Erde; jeder Baum entwächst dem Boden, dem er eigentümlich ist; die Tagesstunde ist genau festgehalten . . . aber aus diesem Ensemble von wissenschaftlichen Dokumenten schafft die Kunst des Malers, durch eine wunderbare Verschmelzung von Empfindung (émotion) und Gedanke den mächtigsten und zugleich zartesten Hymnus.» Das Gleiche läßt sich von der Flußlandschaft «près de Culoz» sagen. Hier nimmt eine leuchtende Wasserfläche zuerst den Blick gefangen. Die klaren Wellen eines Gletscherflusses strömen in majestätischer Ruhe und Breite dem Beschauer entgegen. Da und dort verrät ein Stein, ein Schilfbüschel die Beschaffenheit des Bettes, ohne aber den Blick aufzuhalten, der auf der hellen Fläche, die schmäler, aber leuchtender wird, in die Tiefe dringt, bis er die Quelle des perlenartigen Lichtes, den Himmel gefunden hat. Der Himmel gehört immer zum Bedeutendsten in Menns Landschaften; dieser hier ist ein Meisterwerk. Kein Lichteffekt macht seine Schönheit aus, sondern die Fülle des Lichts, die, vermischt mit einem Schimmer von Abendrot, durch leichte weiße Wolkenschichten dringt. Das Bild macht den Eindruck einer idealen Architektur, eines weiten Kuppelbaues, an welchem jede Einzelheit zum Baustein wird, der mithebt und mitträgt und unlösbar in den Bau den Ganzen verwoben ist. Vor solchen Bildern verstehen wir das Urteil des Malers Eugène Carrière, der aus Paris hergereist kam, um die posthume Ausstellung von Menns Werken zu sehen, und der seine Eindrücke in die Worte zusammenfaßte: «C'est la poésie de l'espace.»

Aehnlichen Charakter haben «Une Rivière près d'Artemare»[3], «Le Marais»[4], eine Anzahl Landschaften aus Coinsins[5][6]. Von diesen letzteren schreibt der Genfer Kunstkritiker, E. Débrit, bei Anlaß einer posthumen Ausstellung von Menns Werken: «Sie scheinen erst gestern und von einem Jüngling gemalt zu sein.» In der Tat zeigt sich in ihnen

[1] Siehe Abbildung.
[2] Notices, pag. 31.
[3] Im Genfer Kunstmuseum.
[4] Im Besitz von Frau Bodmer.
[5] Im Genfer Kunstmuseum und im Besitz von Frau Bodmer.
[6] Siehe Abbildung.

keine Müdigkeit des Empfindens und nichts von der Formelhaftigkeit des Alters. Sie verraten keinen Stillstand in der künstlerischen Entwicklung, sondern eine immer fortschreitende Evolution. Auch heute noch erscheinen sie nicht veraltet. Dank ihrer Farbenhelligkeit und der Fülle des Lichtes, welches die Dinge aus ihrer materiellen Begrenztheit befreit und sie mit dem Leben des Alls vereint. Der Pinselstrich durchdringt diese Bilder mit einer geheimen Mathematik, die das Ruhende vom Wachsenden, das Bewegliche vom Unbeweglichen scheidet, und die zur Wahrheit im einzelnen die Ordnung und ruhevolle Harmonie des Ganzen hinzufügt. Menn sucht keine Effekte und keine Stimmungen, sondern er sucht das Leben selbst der Natur wiederzugeben. Und in dem Maße, als er dies erreicht, gibt er einem Gedanken Gestalt, den er an den Rand eines Buches schrieb und in welchem deutlich seine Auffassung vom Wesen der Kunst festgelegt ist. Der Ausspruch lautet:

«Die Kunst erweckt Unendlichkeitsgefühle durch die Nachahmung des Lebens.» («L'art éveille le sentiment de l'infini par l'imitation de la vie.») In jeder endlichen Erscheinung ist ihm das unendliche Leben gegenwärtig. «Dans un buisson je vois tout», sagte einmal dieser Maler-Philosoph. Ob Menn, wenn er malte, sich dieser Symbolik bewußt war? Man ist versucht, es zu bejahen und damit das schöne Wort, mit dem er einst einem Schüler den Stift in die Hand drückte, in Zusammenhang zu bringen: «Lancez toujours votre outil vers l'infini.»

Kurz vor seinem Tode hat Menn eine Anzahl älterer Studien vollendet, die er oftmals vorgenommen und übermalt hatte. In einer Landschaftsstudie (im Genfer Kunstmuseum) sind die Spuren einer solchen vereinfachenden Uebermalung deutlich zu erkennen. Unter deckenden, breiten, aber immer noch leichten Pinselstrichen verschwindet alles Nahe und Einzelne. Der Schwerpunkt der Landschaft liegt am fernsten Horizont, ihr Interesse in der Synthese. Der ästhetische Genuß am Sichtbaren tritt zurück vor jener philosophisch abstrakten Anschauung der Welt, die in jedem Strauche das All erblickt.

Damit sind wir in unserer Betrachtung wieder beim Zeitpunkt des ahnungsvollen letzten Selbstbildnisses angelangt.

IX.

MENNS PÄDAGOGISCHE BESTREBUNGEN. LETZTE JUGEND. DER TOD.

Bei der Darstellung von Menns künstlerischer Entwicklung durfte seine Lehrtätigkeit nicht völlig außer acht gelassen werden; denn sie steht in so innigem Zusammenhang mit seinem Schaffen, daß nur aus der Wechselwirkung beider Faktoren das bleibende Resultat seiner Tätigkeit hervorgehen konnte.

Zu einer Zeit, wo er vor allem auf sein Künstlertum bedacht gewesen war, hatte er unentschieden sich bald in dieser, bald in jener Richtung bewegt. Die Gefahr lag nahe, daß er bei solchem Suchen und Schwanken sich selbst verlieren würde. Da trat der Lehrberuf an ihn heran; er erfaßte ihn ernst und tief, machte ihn zu einer Gewissenssache und setzte seine letzte Kraft dafür ein. Und siehe da, durch die Lehrtätigkeit, die manchem als das Grab des Künstlertums erscheinen mag, fand er sich selbst und fand für seine Kunst die Basis, auf welcher er zum Stil, d. h. zum vollkommenen Ausdruck einer geschlossenen Persönlichkeit gelangte.

Der Lehrer ist vom Künstler Menn nicht zu trennen. Aber es liegt nicht mehr im Rahmen dieser Studie, seine pädagogische Wirksamkeit zu schildern und die Entstehung und die Tragweite seines Erziehungsplanes zu erörtern. Diese Aufgabe harrt noch ihrer definitiven Lösung. Einen Anfang dazu hat D. Baud-Bovy, ein Schüler Menns, in seinen «Notes sur Barthélemy Menn, peintre et éducateur» gemacht. Ein Weiteres aus dieser berufenen Feder steht noch in Aussicht. Seine Studie ermöglicht es mir, Menns Erziehungsplan in seinen Hauptgedanken darzustellen, ihn gleichsam als ein Fernbild, ohne Detailarbeit noch reiche Dokumentierung, kurz zu skizzieren. Ein Bild von Menn kommt mir dabei ebenfalls zu Hilfe.

1863 hatte Menn es gemalt. Den Gegenstand dazu hat er nicht, wie es seine Gewohnheit war, aus seiner Umgebung, oder doch aus unmittelbarer Anschauung geschöpft. Vielmehr scheint es, als hätte er seine Phantasie um Bilder befragt, die geeignet wären, einem Gedanken, den er lange mit sich herumtrug, Gestalt zu geben. Es ist kein rein künstlerischer Gedanke, und das Bild übt auch keine ungeteilte, keine künstlerisch befriedigende Wirkung aus. Man sieht es ihm an, daß es uns viel, unendlich viel sagen möchte und doch nicht dazu gelangt, weil sein Inhalt sich nicht völlig in Form verwandelt hat. Es bildet eine Ausnahme in Menns Werk, das im ganzen durchaus nicht auf literarischen Voraussetzungen beruht, noch von solchen Nahrung und Leben empfängt. Dieses Bild ist die «Berufswahl»[1], die sich heute im Genfer Kunstmuseum befindet.

Ein Berg, kühn aus Felsen aufgetürmt, ragt aus den Wassern einer Meeresbucht empor. Ueber Berg und Meer wölbt sich der Himmel, lichtvoll, reich nuanciert, und doch in ruhigem Schweigen. Ein großer Ernst liegt über der Landschaft, ein Ernst, der keine persönliche Rührung und Stimmung, keine Ichgefühle aufkommen läßt, der vielmehr Auge und Geist weitet und zur Betrachtung dessen einladet, was außerhalb des Ichs und des Augenblickes steht. Die Ruinen am Fuße des Berges sagen: Es war einmal, — und die das Gestein aushöhlenden Wellen singen in immer wechselnden Rhythmen: Es war, es ist, es wird ewig sein.

Im Vordergrund dieser bedeutungsvollen Landschaft sehen wir zwei Figuren in mittelalterlich-romantischem Kostüm: ein Dominikanermönch in weißer Kutte und Skapulier und ein stutzerhaft in Samt und Seide gekleideter junger Edelmann. Der Mönch des gelehrten Ordens ist ein berufener Führer der Jugend. Er hat den Jüngling, den noch der Tand und die Freuden der Jugend umgaukeln, zu dieser Anhöhe geleitet, von wo aus er ihm die Welt zeigen will, so wie sie vor seinem leiblichen und geistigen Auge sich darstellt. Auf dem hohen Standpunkt, der einen weiten Ausblick gewährt, muß der Blick unwillkürlich sich weiten. Er sieht die Dinge in einem neuen, größeren Zusammenhang Alle Gegenstände verändern ihre Dimensionen, und der Mensch selbst ist ein anderer, wenn er in einem großen Rahmen steht. Je höher er steigt, desto größer wird sein Maßstab, desto irrtumsfreier sein Urteil. Sein Blick umfaßt mehr Weltall, und deutlicher fühlt es seine Seele, daß er selbst ein allseitig bedingter, aber lebendig wirkender Teil des unendlichen Ganzen, oder — wie Menn sagt: «un petit élément biologique» ist. Von dieser Erkenntnis aus ergeben sich ihm vernunft- und naturgemäß die Möglich-

---

[1] Abbildung in «Nos Anciens» 1902, pag. 100.

keiten und die Pflichten seines Lebens. Die Willkürlichkeit seiner Lebensführung hat keine Berechtigung mehr; sie muß zurücktreten vor der unleugbaren und unvermeidlichen Gesetzmäßigkeit, die unser Leben regiert. Die wissenschaftliche Darstellung dieser Gesetzmäßigkeit würde, auf das Gebiet des menschlichen Willens übertragen, zu dem «Code des Obligations», wie Menn sich ausdrückte, führen.

Mit der Erkenntnis aber und mit dem Willen hat die Erziehung es vornehmlich zu tun. Auf die Erkenntnis und den Willen eines jungen Menschen einzuwirken scheint in unserm Bilde das Bestreben des Dominikaners zu sein, der mit erklärender, eindringlicher Gebärde auf seinen Begleiter einredet. — Dieses Bild von 1863 ist ein frühes Dokument für Menns eingehende Beschäftigung mit Erziehungsfragen. Seine pädagogische Mission, der er hauptsächlich die paar letzten Jahre seines Lebens widmete, kündet sich hier schon an.

Lehren sollte, nach Menns Definition, nichts anderes bedeuten als: «Créer des relations nouvelles et les expliquer.» Auf diesem Wege war er selbst von Erkenntnis zu Erkenntnis vorgedrungen; durch diese Methode wurde er zwar nicht ein Gelehrter, aber — wie einer seiner Schüler sagte — «un homme éminément cultivé». Keine Seite seines Wesens erscheint verkümmert; seine vielseitige Begabung hat sich gleichmäßig harmonisch ausgewirkt. Ein unlogisches Sachwissen hatte er als Kind schon abgelehnt; dem Bücherlesen stand er mißtrauisch gegenüber, bevor er nicht selbst im Buch der Natur gelesen hatte. Die Natur lieferte ihm, dank seiner hellen Augen, den Stoff der Erkenntnis in unerschöpflicher Fülle; in der Mathematik aber fand er die Elemente der Ordnung, durch die er Herr des Stoffes wurde, ein «Souverain», wie er mit Vorliebe den reifen Menschen nannte. Schauen und Denken durchdrangen sich bei ihm in vollkommen organischer Weise und brachten jenes Gleichgewicht der Kräfte, jenen Rhythmus hervor, der ihn nie müde, nie gesättigt, nie alt werden ließ, sondern ihn immer als einen Werdenden von Stufe zu Stufe emportrug. Die Freude des Werdens war das hohe, das beständigste Glück, das er genossen hat; und dieses Glück war ihm auch die Bestätigung dafür, daß sein Weg, wenigstens der Richtung nach, kein Fehlweg sei, sondern ein Weg, der zur Menschwerdung, zur «Humanität» führe. Er hatte sich denselben mit Mühe selbst gebahnt. Sollte er nicht wünschen, daß seine Wegspuren erhalten blieben?

Von diesem Gedanken beseelt und mit der Absicht, seine Methode zu erproben, übernahm er den vollständigen wissenschaftlichen und künstlerischen Unterricht eines Knaben. Es gelang ihm, diesem die Hälfte der Jahre, die er am Gymnasium hätte zubringen müssen, zu ersparen. Der

Erfolg bestärkte ihn im Glauben an seine Sache. Sein Erziehungsplan nahm bestimmtere und kühnere Formen an. Er machte eine Anzahl junger Männer damit vertraut und forderte sie zur Mitarbeit auf. Sieben seiner Schüler und Freunde, nämlich zwei Maler, ein Bildhauer, ein Architekt, ein Stecher, ein Literat und ein Mathematiker, folgten seinem Rufe. Mit ihnen arbeitete Menn während 18 Monaten am Ausbau einer neuen, auf Sehen, Vergleichen und logischer Folgerung gegründeter Erziehungsmethode.

Menn geht vom einzelnen Individuum und seiner persönlichen Erziehung aus. Dadurch, daß der Einzelne sich in Harmonie zur Gesamtheit setzt, wird — und das ist die Grundidee, die ihn leitete — die Harmonie des Ganzen mit Notwendigkeit auf die natürlichste und daher schönste Weise realisiert werden.

Seine Zukunftsschule war gedacht als ein «Milieu encyclopédique vocationel, qui doit préparer la naturalisation aux grandes humanités», d. h. als eine Schule, die eine Grundlage schaffen sollte für alle Gebiete des menschlichen Wissens, und die eine Methode übermitteln würde, nach welcher es jedem möglich wäre, zur allgemeinen Bildung und zu schönem Menschentum, — zu den «grandes humanités» — vorzudringen. Die aristokratisch-humanistische Bildung, die seit der Renaissance und der Reformation Tradition geworden war, sollte ersetzt werden durch eine demokratische, an der Naturwissenschaft orientierte Bildung, durch die «humanités de la démocratie».

Menn glaubte an die Schule der Zukunft, denn er arbeitete für sie. Leider hat er nur wenig von dem Ideenreichtum, der ihn beständig in Tätigkeit erhielt, zu Papier gebracht. War es Ungewohntheit des schriftlichen Ausdrucks, oder war es Furcht vor dem «System», was ihn davon abhielt? Menn führte keine sehr gewandte Feder. Wie seine Rede, so war auch sein Schriftstil nicht zusammenhängend und sorgfältig verkettet, nicht wortreich und volltönend, sondern sprunghaft, sentenzenartig, impressionistisch. Er dachte, sprach und schrieb als bildender Künstler, nicht als Literat. Mit dem Zeichenstift, nicht mit der Feder, hat er denn auch das wertvollste Dokument seiner pädagogischen Arbeit hinterlassen.

Es ist dies eine Serie von ca. 150 Tabellen[1]. Nach der Aussage von D. Baud-Bovy waren es Meisterstücke ihrer Gattung. Jede dieser Tabellen gab einen Einblick in ein bestimmtes Gebiet des Wissens, indem

[1] Nach Menns Tod in den Besitz von B. Bodmer übergegangen

sie aufschlußreiches Anschauungsmaterial aus diesem Gebiete zur Vergleichung und eigenen Schlußfolgerung zusammenstellte. Einige dieser Tabellen waren synthetisch; sie gaben z. B. einen Ueberblick über die Entstehung der Arten, indem sie die Skelette derjenigen Tiere, welche Darwin als die Vorfahren des Menschen bezeichnet hat, der Reihe nach vorführten; oder sie stellten, zum Zweck ethnographischer Erläuterungen die verschiedenen Menschenrassen zur Vergleichung nebeneinander. Die Idee solcher Tabellen ist nichts Neues. Ihr Wert beruht in der geschickten Auswahl der Vergleichsobjekte und in der Art und Weise ihrer Darstellung. Darüber schreibt D. Baud-Bovy: «In ihrer Ausführung erinnern diese Tabellen an Leonardo da Vinci. Wie in den botanischen und anatomischen Studien des letztern, so ist auch hier die wissenschaftliche Analyse kaum zu überbieten. Und wie bei jenem Künstler, so geht auch hier die ästhetische Synthese Hand in Hand mit der Analyse und bewirkt die anschauliche Unterordnung aller sekundären Elemente, so daß Auge und Geist einen sich ergänzenden und gleichmäßig befriedigenden Eindruck empfangen.»

Ueber diesen Tabellen hat Menn die Abende seiner letzten Jahre zugebracht, emsig schaffend und die Last der Jahre nicht achtend. Die Freude am Werk der Zukunft hielt seine Kräfte in Spannung und verlieh ihm bis zum Tode eine erstaunliche Jugendlichkeit. «Sein rhythmischer Gang entzückte das Auge; sein Körper war eine vollendete Mischung von Eleganz und Kraft [1].» Der Blick seiner blauen Augen bewahrte eine Frische und Intensität, die schwächere Naturen einschüchterte, starke anfeuerte. Mit der Kraft zur Arbeit blieb ihm auch die Freude am Leben ungeschwächt erhalten. Der Frühling erschien ihm mit jedem Jahre herrlicher. Er war in der letzten Zeit geselliger und mitteilsamer geworden, als er jemals gewesen war. Im intimen Kreis konnte er stundenlang seine Ideen und Pläne entwickeln und diskutieren und es schien, als wolle er nachholen, was er in den schweigsamen Jahren der inneren Kämpfe in sich verschlossen und verschwiegen hatte.

Die Gründung des humanistischen Institutes für «die Lehrlinge des Lebens» war in absehbare Nähe gerückt. Dennoch überkam den Meister die Ahnung, daß er das Ziel nicht mehr erreichen werde. «Wenn ich nicht mehr bin, äußerte er einmal — so wird ein Stillstand eintreten im angefangenen Werk und es wird den Anschein haben, als ob alle Arbeit an demselben vergebens gewesen sei. Aber dieser Untergang ist nur scheinbar, was getan wurde ist eine Saat und diese wird einmal aufgehen und Frucht tragen.»

[1] D. Baud-Bovy, op. cit., pag. 8.

Ein Schlaganfall traf Menn und brach nach wenigen Tagen, am 11. Oktober 1893, das kraftvolle Leben.

Einmal hatte man Menn sagen hören, während er von der Staffelei aufstand: «Auch das Leben ist ein Rahmen, den man mit einem Kunstwerk ausfüllen muß.»

Ihm selbst ist es gelungen, trotz der Vielseitigkeit seiner Begabung und trotz des Doppelstroms seiner Bestrebungen, die teils künstlerischer, teils pädagogischer Natur waren, seinem Leben die einheitliche und geschlossene Wirkung eines Kunstwerkes zu sichern.

—

NACHTRAG.

AUTOBIOGRAPHIE SUCCINCTE.

(Manuskript im Besitz von Mme. C. Guinand.)

Eveillée active non rêvée.	Procès de l'Existence Celle est la question.	Drame ou Comédie. Père Grison, patissier. Mère Vaudoise, paysanne.

Etre ou ne pas être excellent, — identique à Soi-même.

Une Conscience, quelqu'un d'utile, un petit Elément biologique de la Société civile et humaine.

Ceci est mon passe-port et testament.

Barthélemy Menn — autobiographie succincte —
point actuel de ma carrière de peintre et professeur —
révolté contre les méthodes pratiquées généralement —
fruit sec au collège et en pension —
juge — Judicieux.
2 fois: 1r par George Sand à 25 ans
2e par Gas, ami de Diday, à 35 ans
dans le conflit des tendances artistiques à Genève.

Aujourd'hui 74 ans
et Persévérent.

Sanguin-nerveux
puis
nerveux-sanguin.

KURZGEFASSTE SELBSTBIOGRAPHIE.

Aufgeweckt, tätig, nicht verträumt.	Facit des Lebenslaufes. Dies ist die Hauptfrage: Sei vorzüglich oder sei es nicht, aber sei Du selbst.	Drama oder Komödie. Vater: Graubündner; Zuckerbäcker. Mutter: Waadtländerin; Bäuerin.

Ein Gewissen, ein nützliches Wesen, ein kleines biologisches Element der bürgerlichen und menschlichen Gesellschaft.

Dies ist mein Paß und mein Testament.

Barthélemy Menn — kurzgefaßte Selbstbiographie.

Gegenwärtiger Stand meiner Karriere als Maler und Lehrer:

ein Widerspenstiger gegen die im allgemeinen gültigen Methoden —

ein trockenes Früchtchen in der Schule und in der Pension —

als ein «Bedachtsamer» bezeichnet

2 Mal: das erste Mal von George Sand, mit 25 Jahren,

das zweite Mal von Gas, Freund von Diday, mit 35 Jahren, — im Streit der Kunstrichtungen in Genf.

Heute 74 Jahre alt
und standhaft.

Sanguinisch-melancholisch
dann
melancholisch-sanguinisch.

VERZEICHNIS DER IN GENF AUSGESTELLTEN WERKE

(nach den Ausstellungskatalogen).

1832 2 tableaux, paysages et animaux

1837 Salomon présenté à la Sagesse par ses parents «Ecoutez, mon fils, les instructions de votre père et n'abandonnez pas la loi de votre mère.»

Pauvre mère . . . ton fils est mort!

Pifferari. Paysans napolitains en tournée à Rome.

1839 Sujet de Condottieri (non terminé).

1843 Vue dans l'Apennin

Vue dans le Golphe de Salerne.

Les bords du Lez près Montpellier

L'Abreuvoir.

Paysage au bord du Rhône.

Baigneuses

1845 Portrait de M. R.

» de Mlle G.

» de M. M

Paysage.

Paysage des environs de Genève.

Vue du Wetterhorn, prise depuis le Hasliberg

1847 Pastorale au bord du Lac.

Un duel sur le pré vert

La Croix de Fillinge.

Portrait de M. B.

Paysage.

Paysage.

1849 Le Vallon.

Mars de Rome.

Brouillard.

Paysage, environs de Lyon

Paysage.

1851 Esquisse. Tableau appartenant à M. Kühn.

1854 Un ruisseau.

1856 Mercure et le Bûcheron.

«Mercure au bûcheron qui perdit sa cognée,
d'or, d'argent et de fer, en offrit à son choix.
Il s'en tint à la sienne et les eut toutes trois.
Probité reconnue ainsi que témoignée.»

Bords de l'Arve.
Un Ruisseau.
Un Marais.
Fontaine à M. T. F.
La Chèvre.
Le Repos.
Le Bac (choisi à Genève).
La Source.
Site italien.
Ravine.
L'Escalier du Château de Blonay en Savoye.
1857 Un four de Campagne.
1859 Paysage, pris à Crémieux (retiré)

LITERATURANGABE.

Ueber Menn:

Schweizer. Künstlerlexikon von Carl Brun. Artikel B. Menn von D. Baud-Bovy.

«Nos Anciens et leurs Oeuvres», recueil genevois d'art. 1902. 4 me livraison. Zahlreiche Abbildungen. Text von B. Bodmer.

«Notice sur Barthélemy Menn, peintre et éducateur» von D. Baud-Bovy Genf, Edition de la Montagne. 1898.

Paul Seippel: «Exposition des Oeuvres de B. Menn» im Journal de Genève, 10. April 1894.

Ausstellungsberichte in folgenden Zeitungen: «Journal de Genève», «Fédéral», «Revue de Genève», «Le Genevois».

Aufsätze in Zeitschriften: Verzeichnis im Schweizer. Künstlerlexikon, Artikel «Menn».

Notice sur Barthélemy Menn, artiste et éducateur. Von Léon Guinand Genève, Imprimerie Jarrys, 1893.

Ueber Genfer-Kunst:

D. Baud-Bovy: «Peintres genevois».

W. Reymond: «La peinture alpestre». 1858.

Schweizer. Künstlerlexikon.

Ueber französische Kunst:

A. Michel: Les chefs-d'œuvre de l'art au 19e s. Tome I. «De David à Delacroix.»

H. Marcel: La Peinture française au 19e s.

Vicomte H. Delaborde: «Ingres». Libr. Plon.

Charles Blanc: «Les Artistes de mon temps». Edit. Firmin-Didot 1876.

Delacroix: «Journal de Delacroix», par Paul Flat. Libr. Plon 1893.

TAFELN

BEZEICHNUNG DER ILLUSTRATIONEN.



Romantische Landschaft. zu S. 30.



Die Tränke. zu S. 31





Landschaft aus dem Süden Frankreichs.

zu S. 32





Flußlandschaft.

zu S. 36.



Taf. IV

Märzenblumen. zu S. 61

Zeichnung eines Schülers mit Korrekturen von Menn. zu S. 8[illegible]





Selbstbildnis.

zu S. 81.





Bildnis von B. Bodmer. zu S. 86





Bildnis von Frl. C. D.

zu S. 57



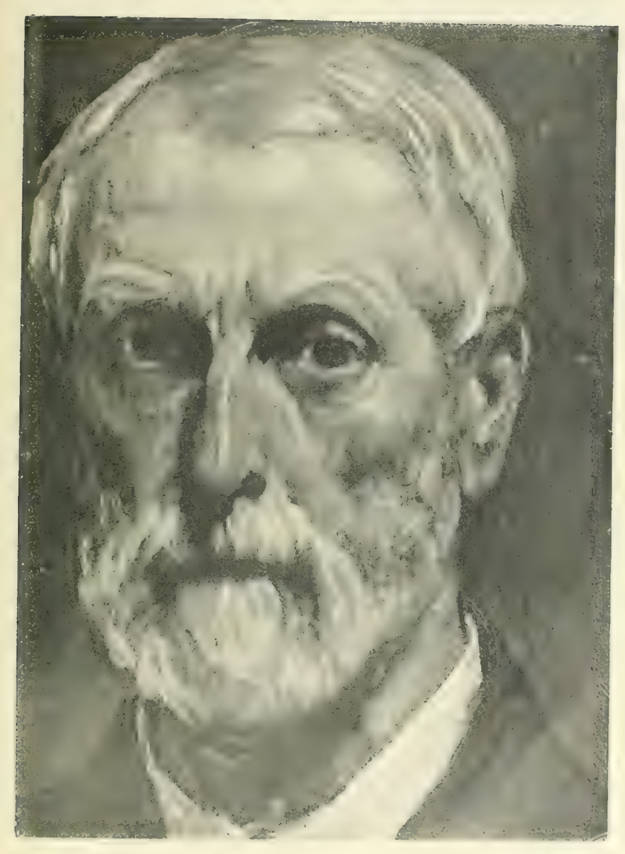


Porträtskizze.

zu S. 87.

Taf. VIII





Letztes Selbstporträt. zu S. 88.



Taf. X



Das Tal (un Vallon dans l'Ain.)

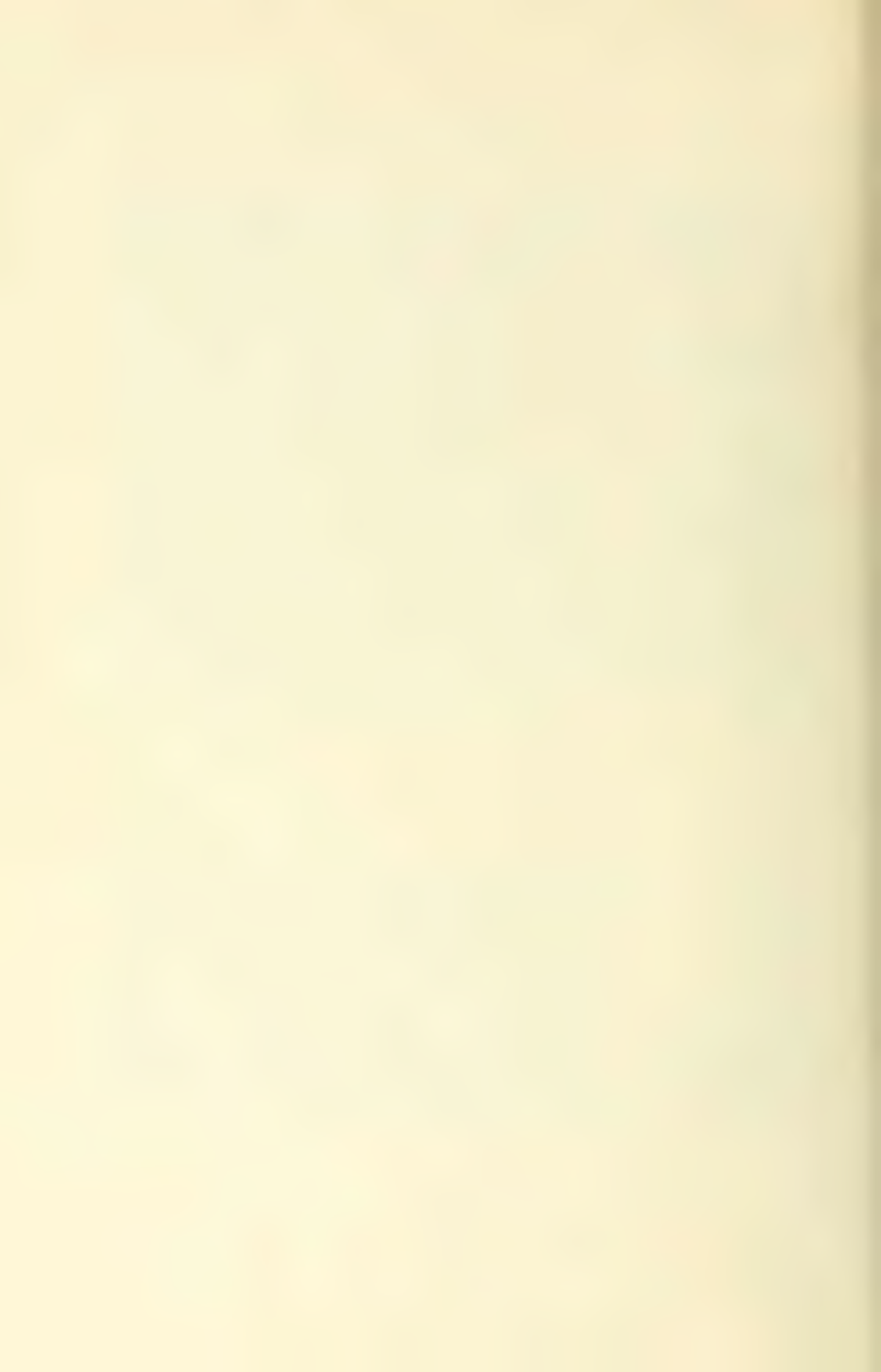
zu S. 92.





Studien aus Coinsins

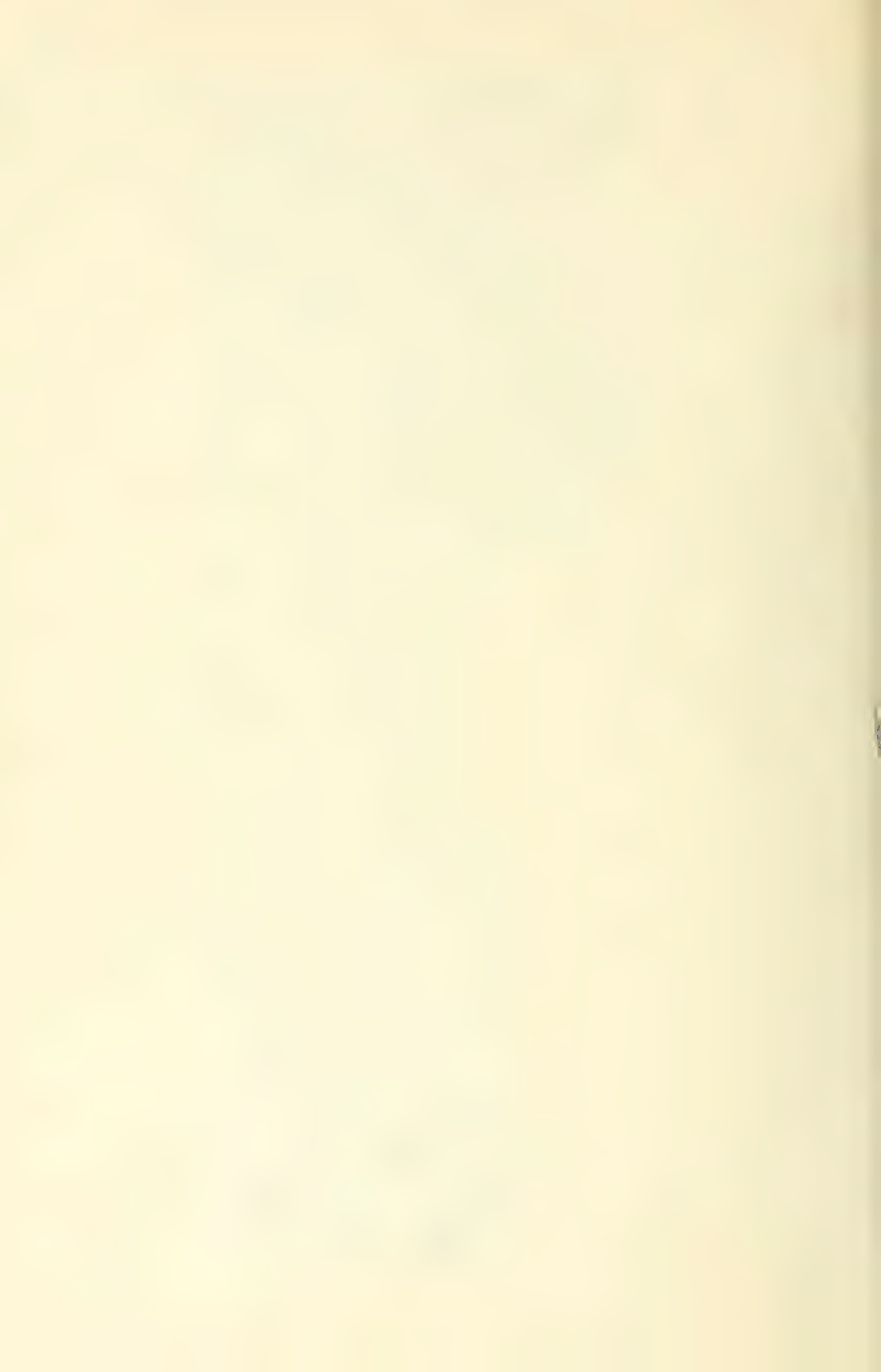
zu S. 92.





zu S. 92.

Landschaft aus Coinsins.










FINE ARTS
LIBRARY

